

سيف الرحبي

ذاكره الشنات

دار الفارابي

اتحاد كتاب وأدباء الامارات

ذاكره الشنات



## ذاكرة الشتات

منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات - دار الفارابي

التأليف سيف الرحبي

جميع الحقوق محفوظة

اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات

ص.ب. ٤٣٢١/هاتف: ٣٦٤٤٠٤ الشارقة

ص.ب. ٢١٦٧/هاتف ٣٣٩٦٦٦ أبوظبي

دولة الإمارات العربية المتحدة

دار الفارابي

ص.ب. ١١/٣١٨١ ت: ٠١/٣٠٥٥٢٠

بيروت - لبنان

الطبعة الأولى ١٩٩١

الاهدااء:  
الى مبارک  
الذی غدرته المسافة فرجل باکرا...



## تقديم

هذه الكتابات المختلفة، كتبت في سياق كتابات أخرى منذ مطلع الثمانينات وحتى أواخرها. . توزعها في هذه الرقعة الزمنية كان أيضاً توزعاً في المكان الذي كتبت فيه، البلدان التي أقمت فيها وعملت كمحرر ثقافي أو مراسل في الإطار نفسه، لذلك فبواعثها لحظات جدل وردود أفعال والتباسات، إذ ليس ما هو واضح في مشهد الثقافة العربية، المضطرب والباحث عن ذاته وسط ركام المعارف والخطابات المنجزة والمكرسة من كل حذب وصوب. . . وسط زمن لخصت كثافة مآسيه ومهازله فترة الثمانينات بشكل صاعق.

إنها ضمن أصدقاء هذه المرحلة من التفكك والانحيار. بالطبع هذه الكتابات لا تتوخى «التمنّج». ولا تطمح ولا تحبّذ، إنها هواجس وانطباعات شخصية تتوسل مناحي معرفية شتى تندرج ضمن الأدب والفن، تؤثر إلى رؤية قلقلة عبر المقال وعبر أعمال الآخرين. . . أحياناً يستعذب المرء أن يرى ذاته متشظية ومبعثرة في أعمال أخرى يقرأها بمحبة. . . الأعمال الأخرى في مثل هذه الحالة، ذريعة للتعبير عن الذات وأزمتهما. بداهة من غير تقويلها ما لا تقول أو تحاول

ذلك: إنها نوع من الاختيار والاصطفاء.

هناك، أيضاً، كتابات في السينما، وهي تندرج في سياق الإشارات نفسها. وقد يتساءل البعض عن جدوى الكتابة في السينما لظروف مختلفة. وأعتقد أن المسألة، بجانب كونها مزاجاً شخصياً وفكرياً خاصاً، ولها صلة بمشكلات الأدب والمعرفة، تتعلق أيضاً، ببلدان يتصاعد فيها اكتساح التاج الهابط والرخيص سينمائياً وتلفزيونياً، ثكنة ضخمة من الثروة وتسويق قيم الانحطاط الشامل. فالكتابة بوعي آخر في هذا المجال ليست من قبيل «اللاجدوى» بالمعنى العامي للكلمة.

التساؤل في هذه البلدان أصبح يطال الكتابة بصورة عامة. لماذا تكتبون؟ والسؤال توأم سؤال آخر، لماذا تفتح هذه السوبر ماركت ولماذا تبني هذه العمارة؟ وكم تحبني من الأرباح جراء مشروعاتك؟

السؤالان ولدا من رحم واحد، رحم ذهن الاستهلاك الغارق حتى أذنيه في وحل التفاهة ولعان المظهر الكاذب. هذا الذهن، الذي أثرى على حين فجأة وبعيداً عن أي جهد اتصف به البشر في تاريخهم، أثرى على نحو هائل ولم يكد يعرف بعد، الطريق المؤدي إلى عو الأمية، دعك مما هو أبعد.

هذه الأسئلة في مثل هذا المناخ أمر طبيعي.  
القمامة تفتح فيها لغضب الريح.

لكن الكتابة الحقيقية ستبقى معبرة عن نبض وروح، وسط هذا العناء الساحق، ستبقى علامة وحيدة في إرث ليس له من علامة في



قادم الأيام . وحين (يختنق صوت هذه الكتابة فثمة فجر خفيف يقتحم  
سماء البشرية) .

لقد أطل هذا الفجر لكننا ننتظر بزوغه الكامل .

ماذا يجمع هذه الكتابات عدا صفة الأدب والفن؟

أعتقد أن هناك خيوطاً أخرى تشد أواصر شتاتها ، - كما سيلاحظ -  
في معظمها، خيوط حياة مشتركة بين مناخ الكتابات وشخصيتها  
وعناصرها، وإن اختلفت مستويات التناول والأسلوب في بعض  
الأحيان فذلك راجع إلى شتات زمن كتابتها .

كتابات لا تجعل هدف الإقناع بتقنياته المختلفة، نصب عينها،  
لكنها لا تخفي رغبة قراءتها وهذا هو سبب طباعتها وتوزيعها قبل أن  
تذهب أدراج الرياح .

سيف الرحبي



## مقالات في الأدب



## جدل اللحظة الشعرية الراهنة

في الكلام عن الحداثة، لا يمكننا إلا فتح بوابة الجدل بشكل تدريجي وتلمس نقطة انطلاق من قلب الركام والتجارب التي أوصلت الحداثة الشعرية العربية إلى ما هي عليه الآن.

نقطة الانطلاق هي نقطة البحث في قلب المنجز والمتحقق إبداعياً موصولاً إلى ما لم يتحقق بعد، إلى القارة المجهولة التي يحاول التعبير الشعري الجديد ملاسة تضاريسها الوعرة... الحياة العربية تنهشم يوماً بعد يوم «واقعاً وفكراً» وتنهشم معها أدوات وتصورات كثيرة كانت جنيهاً الطبيعي أو المشوّه لا فرق. إنها برهة ذات مسار متعرج وخصوصية معقدة. وحين نفتح بوابة الجدل الحداثي من طرف واحد هو طرف الشعر، رغم أن هذا المصطلح يحمل في فضائه مدارات أخرى متشعبة، فربما لأنه يؤثر أكثر من غيره لخارطة هذه الحداثة ببنياتها المتعددة. وليس هذا الرفض والقبول والضجيج المتصادم الأطراف في غابة الشعر العربي، إلا دليل على دوام مثوله الأقوى في الذاكرة العربية... خط تطور هذه الحداثة، هو خط تصادم

الحساسيات والرؤى في حقبة مليئة بالمجازر والتمزقات الاجتماعية - الثقافية ومقدرة الاستلاب الكبيرة التي يمارسها «الأخر» صاحب المائدة الضخمة في الحضارة البشرية المعاصرة، ودائماً في خضم هذا المسار المشوش والمتدثر بغموض الكارثة، تنفجر بؤرة الحساسيات الجديدة لتقذف جرح أسئلتها على المستتب الواضح، بشكل سرطاني في الثقافة كما في المجتمع. في رحلة المغامرة لهذه الأسئلة المهمشة مؤسسياً، تتضح ملامح البحث عن لغة جديدة، لغة تكون أكثر تجسداً لجانب المكبوت والمقصى في الواقع والجسد النازعين إلى خلع جلدتهما الذي أصبح لا يطاق. لغة أكثر انغراساً في زمنها ونزيفها الهذيان العاقل، وما تشهده لغة الشعر العربي ومنذ السبعينات امتداداً إلى ما قبلها، القريب أو ذاك المورغل في التاريخ، من خلخلة ورغبة تعبيرية ونقدية تمس الحداثة من داخلها، يؤرخ بدءاً إلى زمن أو أفقٍ حدائي آخر كما تبينت ملامحه الأولى في النص الشعري الجديد وأصبحت لحظة البحث عن الملامح المفارقة لهذا النص الجديد مسألة ذات أهمية أمام ركاب «النمطية» و«الارتدادات» الشعرية التي يملأ لغوها المكان مستخدمة تلك التركة البائسة من العبارات والمصطلحات التي كان السلفيون يستخدمونها ضد الحداثة بعد انطلاقها ولكن ضمن ديكور آخر.

هكذا تنقلب الأدوار والمواقف وتتجلى هلامية المشهد عن ضوء البدايات لذاكرة تتأسس وسط ولائم فاخرة من الهزائم والجثث التي يحاول أن يطلع من جنباتها النص الجديد واللغة الجديدة... لكن هذا النص الجديد أيضاً، ليس بهذه البراءة التي نسبغها عليه؛ فعربة الحداثة يمكن أن يمتطيها الكثيرون ويختلط الحقيقي والزائف تحت

جلبتها الغاضبة وإن كان هذا لا يبرر، بالطبع، هجوم «السلفيين الجدد» وهنا تتضح أهمية الفرز واستخدام معايير جديدة للقيم الإبداعية التي يؤرخها النصّ الجديد، هذه المعايير والأدوات سيساعد على استجلائها تحقق هذا النصّ. إذ ليس جاهزية هذه الأدوات يمكن أن يؤدي إلى نتائج جيدة في هذا المجال. فمثلاً ناقد طليعي مثل الدكتور كمال أبو ديب، حين يقترح لدراسة الشعر العربي الحديث المنطلق التالي: «ولعل أبرز ما يتجسد في هذه الحركة هو الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً وثابتاً إلى كونها سلسلة من الإمكانيات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة في قاموسيتها إلى كونها طاقة إيجابية وبؤرة دلالية في جسد النصّ الأدبي بإمكانيات متعددة مثيرة إيّاها بهذه التعددية وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة».

إن هذا «المنظور» النقدي الصحيح لم يعد يعني مقارنة جديدة، مثلما كان في الخمسينات. فالجديد الآن أكثر تعقيداً من هذه الشخصيات الأولية لمسار الحداثة والتي تنطبق على جبران خليل جبران والسيّاب كما تنطبق على عباس بيضون وقاسم حداد وعبدالله زريقة وعبد وازن وأحمد ناصر.

من هنا راح، لاحقاً، الدكتور كمال أبو ديب يوسّع أفق دراساته حول الشعر العربي المعاصر، مكتشفاً، بحسّ ناقدٍ أريب، علامة الأصوات الجديدة وتميزها.

ومن هنا تأتي ضرورة مسألة الحداثة عبر رؤية جديدة... لا

تتصل بما قبلها إلا بطريقة النفي الخلاق. فاللغة الجديدة في جموحها إلى النقص وارتداد قفار جديدة في التعبير تخلق لنفسها فضاءً خاصاً تمارس فيه الرفض بضوابط أقل مما كان عند شعراء المرحلة السابقة، حيث العقلنة والتصميم في الحقل الشعري الذي تتداخل فيه الوقائع، وقائع تاريخ حقيقي ومتخيل مع الشخص بمرموزها وفق حساسية الوعي السائد لتلك المرحلة. . . إنها مسألة تاريخية الشعر في سفره الكلي نحو المجهول. . .

النص الشعري الجديد يتعاطى مع اللغة وأدواتها، مع الواقع وحركته، بشكل يختلف عن مرحلة التعاطي الأولى في الحداثة الشعرية. التعاطي أو التعامل مع الأسطورة، الرمز، الإيقاع، انصهار هذه العناصر في القصيدة، في الصورة الشعرية المركبة تلك، التي لا تلامس عناصر الواقع إلا كي تقذفه في أتون خيلة مفعمة بالغرابة. . أو عبر دق اللغة في جريانها إلا ما يشبه «التكسر الهذيان»، لكن ليس عبر مثوية الصورة وبتوحد أكثر من التفصيلي والجزئي أو اختزال الجملة الشعرية إلى حد خنق نفس اللغة أو. . إلخ ربما هذه «الاتجاهات» الثلاثة هي الغالبة في النص الحداثي الجديد. وبمختلفها تطمح إلى التعامل مع اللغة والأشياء بشكل أكثر تفجراً وجوانية و«غريزية» وخلق ذلك الصخب «للإيهام الملحمي» والقصيدة المتعددة الأصوات والرمز المحدد للأساطير.

هذه الاتجاهات أو هذه المؤثرات لاتجاهات جديدة في الحداثة الشعرية العربية التي يمكن أن نسميها مفصلاً آخر في مسار التصدع والتجديد في تاريخ الشعر العربي، مفصلاً في مرحلة، وليس مرحلة



ثانية أو «ولادة ثانية» بالمعنى التاريخي لهذه التعبيرات . وفي السياق نفسه ليس من الضروري التأكيد على بداهة وصلها بما تحقق قبلاً ، كل ما في الأمر هو استخلاص سمات تميزها ، التي نحاول من خلال الجدل إعطاء صورة عامة لمسارها المختلف النازع إلى إعطاء فهم جديد لمصطلح «الحدثة» .

فبالإضافة إلى ما تقدم من إشارات حول طبيعة القصيدة الجديدة هناك سمات التحرر من الأعباء البلاغية والزخرفة التي يتم كسرها لصالح آفاق تعبيرية أكثر سعة ، تلم شمل هذا الحطام المتشظي في أحداقنا وقلوبنا . وهو ليس إقصاء للبلاغة النابعة من قلب التجربة بل إقصاء للبلاغة الديكورية الرائجة والمعرقلة لتفجر جوانية الكتابة التي تخلق طقس بلاغتها بغير أفكار نماذج منجزة سلفاً أو هكذا تطمح ، وهنا تصبح «المغامرة التعبيرية» شرط كل كتابة جديدة ، تصبح ذات منحى آخر .

هكذا يتزاح المشهد الشعري الحالي عن هذا التزجر وعدم الثبات والاستقرار على أسلوب أو نمط . حتى عند الشاعر الواحد نجد أكثر من خيار تعبيرى فإلى أي مدى يؤثر ذلك في التواصل التطوري لتجربة الشاعر؟

تلك مسألة أخرى . لكن المتضح هو هذا التنوع التجريبي القلق ، وكأنما يعبر بصدق عن تلك البنية النفسية - التاريخية - المتصدعة في كل مستوياتها .

لا شك أن الحدثة العربية في تجلياتها الحقيقية تملك سياق تاريخها الخاص . والنظر فيها على ضوء حدثة الغرب الأدبية لا يتم ميكانيكياً

بل من باب رصد المتغيرات في بنيات هذه الحداثة وفق ظروفها الخاصة، لأن وصل هذه الحداثة بمنايع تراثها دفعة واحدة، قبل النظر في تأثيرات سابقها المتحقق في حداثة الغرب، مسألة تحمل مخاطر إدعاء أصالة مفتعلة تملئها ردّة فعل تجاه الاستلاب الذي يمارسه «الأخر»، الإشكالية التي تسكن الوعي واللوعي، ومن هنا تأتي موضوعية التعامل معها. فلا يمكن القول إن هذا الشاعر هو امتداد «لمسيحية شرقية» أو «صوفية عربية» أو... . وغض الطرف متجاوزين تلك الإشكالية المعرفية التاريخية التي تربض على مجمل الحياة. إننا نناقش التأثير والخصوصية معاً. نجد أن ضمن السمات المفارقة للشعر العربي، إضافة أو ثمرة، لعدم الاستقرار النمطي، نجد توارى الأسماء الكبيرة إلى حدٍّ بعيدٍ، والتي لعبت دوراً تأثيرياً أقوى من ذي قبل في الثقافة والشعر مثل «سان جون بيرس»، «أليوت»، «باوند»... الخ من كلاسيكي الحداثة الأوروبية المتينة، وحلول أخرى، بعضها شكّل انفجاراً في قلب تلك الحداثة وردّة فعلٍ عنيفة على بربرية الحضارة وقيمها مثل «آنتوان آرثو»، «هنري ميشو»، «ديلان توماس»، «يانيس ريتسوس» وغيرهم من شعراء الهاويات والتدمير، مدفوعين بحساسية شبه عدمية تجاه ما هو قائم. لا نوذّ الدخول في تبيان تفصيلي لشروط هذا التحول أكثر من الإشارات التي مرت. لكن سياق التجربة التاريخية للفرد والمجتمع من الستينات، ربما هو المفصل الأساسي الذي يضيء جوانب هذا التحول في جوانب قوته وضعفه ويعطيه «شرعيته»، إن كان بحاجة إليها، في غابة الشرعيات التي لا حصر لها. . وحين نعت هذا الشعر، الذي نحن بصدده، بأنه «جديد» و«حديث»، رغم الفارق بين التعبيرين، فإننا

نعي منزلق إسقاط الشعر في المحدودية الزمنية كما هي عادة «الموضات»، لكن كما أشرنا من باب استخلاص ملامح معينة ومفارقة للغة النص الشعري الجديد، الذي لم يصاحبه صخب تنظيري، مثلما حصل لشعراء المرحلة الأولى باستثناء بعض المقالات. ولذا بقي الالتباس يملأ تخومه بصباب الخلط بين الحقيقي الأصل وعكسه، وبقي شعراء في الظل وهم الأكثر جدارة من الكثير من أولئك الذين كرسهم الإعلام العربي منذ زمن يمتد في عمر الحداثة الشعرية عربياً . . .

وباستثناء القصائد والأسماء الكبيرة، التي تحققت إبداعياً في هذا المجال وصارت علامات في إرث الحداثة الشعرية العربية، فقد وصل الشعر بعدها إلى النموذج الجاهز ينحو الجميع منحاه، وتكتب القصائد، ليس وفق الإيقاع النفسي والحياتي ورؤية الذات الشاعرة للوجود والتاريخ، وإنما وفق تلك المقاييس المعدة سلفاً؛ وصار الشعر يخسر نفسه وزمنه وهواجس معيشه نتيجة هذا الاجترار لقيم مرحلة مختلفة في أصعدة شتى واجترار قيم جهازها التعبيري.

من هنا بدأت تتضح ملامح جديدة في شكل التعامل مع اللغة والوجود في النص الجديد، إذ ليس هذا التعامل أسير خارج تمليه ذاكرة ثقافية، بقدر ما ينزع إلى استبطان حقيقة داخلية والقبض على الواقع في إنكساره وحركته وتحولاته اللامرئية . . . حتى الشعر، الذي يلتقط تفاصيل هذا الواقع بكل عريه وقرفه (عباس بيضون مثلاً)، يخلق معاناته الخاصة مع اللغة، حيث يعمل على التفاصيل والأشياء المبعثرة، ويتم الارتقاء بها وكشف الخفي فيها وتصعيدها إلى جو

ماورائي - بالمعنى الشعري - يشبه تنظير «جودار» عن الفيلم التسجيلي «التسجيلي والإخباري هما أنبل الأنواع. فهما لا يبحثان عن الآني لذاته بل لما يفرزه من اللانهاية».

تبقى الحداثة، دوماً، ذلك المشروع الناقص، واكتماله المتوهم يعني سقوطه في شرك الدوغمائية والتكلس، أي موته أو تحوله إلى مؤسسة قمعية، ويبطل أن يكون مشروعاً وفعل شعر وحياء يشهد بصدق على كل الأزمنة، انطلاقاً من زمنه الراهن... وربما جماع السجال حوله يدل على أن اكتماله في نقصانه، في نفيه المستمر لذاته وحاجته الدائمة إلى التشرّد وراء ظل يختفي في دهليز أسئلة لن تكتمل.

## التغريب والأصالة في العمل الأدبي

كثيراً ما تتردّد في الثقافة العربية مصطلحات فقدت، بحكم الاستعمال السيء، كل دلالة تاريخية وفكرية، وأصبحت ضمن قطع العبارات المجانية الأخرى، يختبئ في معاطفها العاجزون عن تقديم وفهم الجديد المبتق، دوماً، من ذاكرة تتأسس... ربما كانت ثمة دلالة لمصطلحات مثل «الأصالة»، «التغريب»، «الواقع» في لغة الحداثة. لكن طغيان النماذج الجاهزة والأدوات الجاهزة، التي من خلالها يتمّ التعاطي مع النصوص وعدم التعاطي مع أفق التجديد والحداثة بصفتهما عملية بحث في قلب المعيش وعملية تدمير وبناء مستمرين في اللغة، أدّى إلى فقدانها تلك الدلالات العميقة وتحولها إلى هراوة لنفي أيّ تطوير إبداعي... فكل عمل يخرج على حظيرة المعايير المستقرة في الذاكرة الثقافية ويجرح ثوابتها، يقذف بفقدان الأصالة وعدم التعامل مع واقعه الخاص.

أصبح هذا التعامل تقليداً شائعاً في الثقافة العربية. فالواقع هو الفهم الحديث للأشياء، وعلى النص أن يكون الصدى الانعكاسي لما

يجري، كي يتم تعميده واقعياً، وإلا فهو خارج الواقع وقادم من كواكب أخرى، وليس خارجاً، ضمن ضرورة لا مناص منها، من رحم هذا الواقع. لكن طرائق التعبير وعمق تعاطيها مع حركة هذا الواقع هو الذي أعطى النص أبعاداً لغوية ودلالية أخرجه من دائرة الآني إلى برهة أعمق، ومن خلال الشكل، الذي ينفي نفسه باستمرار كي يكون مفتوحاً على الاحتمال، وصولاً إلى رؤية أكثر استيعاباً للإنسان... الواقع. هذه النظرة، بالطبع، لا تتبنى، أيضاً، «لغوانية» تعتمد على التوالد اللفظي، لتخلق نصوصاً باسم الحدائث، لا معنى لها ولا طعم، لكنها ترصد تلك المجانية في طرح المصطلحات والتي أدت إلى التقليل من شأن النصوص الهامة لصالح أخرى، أحياناً لا تستحق حتى النشر. ولعبت المؤسسات والتكتلات السياسية والمصلحية، البعيدة عن قلق الإبداع، دوراً في الترويج لهذه المفاهيم الخاطئة.

فالواقع والأصالة كثيراً ما نسمع ونقرأ من خلال الاستناد إليهما، وقد تحولوا إلى مؤسستين لمحاكمة النصوص محاكمة بوليسية تؤدي إلى انعدام النص والتشهير بصاحبه من غير قراءة حقيقية تكتشف ما يميز هذا النص عن غيره من قيم فكرية وجمالية، وكأنما الأصالة تتنافى مع القيمة الإبداعية وهي قرينة التسطيح. وكيف يمكن لنص راقٍ في مستوياته المختلفة إلا أن يكون أصيلاً وواقعياً؟ لكن الإشكالية تكمن في كيفية التعاطي مع هذه المفاهيم.

من البديهي أن الكاتب يحاول أن يعيش كل الأزمنة المعرفية ويستفيد منها داخل زمنه الراهن ليكون جديراً بالتعبير عن واقعه

وزمنه بأصالة، عليه أن يتشرد في دروب وأقاليم مختلف التجارب والثقافات، في مستواها المحلي والكوني، لكي يستطيع أن يكون خصوصياته التعبيرية عن الذات والواقع والتاريخ، والتي سترتفع بسبب طرائق التعبير والوعي الحاد بالأشياء إلى لغة مقروءة في بيئات ثقافية متعددة في العالم. فالإبداع الإنساني لا بد أن يوحده في النهاية هم الوجود المشترك، وليس استيهامات محلية، أو عالمية، هي الأخرى من ضروب الوهم الخادع.

إنّ المناخات الأسطورية، التي ترتفع عبر خيال خلّاق عند «رشيد بوجدر» و«ماركيز»، يمكنها أن تكون قرى ومدناً وكائنات آسيوية أو أفريقية أو أوروبية، رغم أنها تحمل بالدرجة الأولى ملامح واقعها الخاص. فكائن الفنّ ليس كائن الواقع المحدّد وإن كانت التسمية الأساسية مستمدة منه، لكنه تحول إلى شيء مختلف في تكوينه وسماته الجوهرية، شيء مختلف تماماً. . .

أيضاً هناك كلمة «تغريب» وهي الأخرى عود من أعواد مقصلة النصوص والفنون؛ فالنص الذي لا يفهم في مستوى دلالي واحد ومباشر يُرمى بتهمة التغريب. وإذا كان التغريب هو هذا فلا بدّ للنص أن يكون تغريباً بشكل صاعق لكي يحقق ذاته كنص مختلف عن الثثرة السائدة، أما إذا كان التغريب هو انسلاخ النص من ذات صاحبه ومكوناته التاريخية والزمنية وتحوله إلى نص غربي، فهو بالتأكيد تقليد أعمى مقابل للتقليد السلفي. لكن المطروح، في أحيان كثيرة، أن كلمة «التغريب» تقصد نصوصاً لا علاقة لها بهذا العمى التقليدي ولمجرد أنها تفاعلت مع منجزات إبداعية في أماكن وأزمنة مختلفة،

وكل كاتب أصيل لا بد أن يكون جزءاً من هموم عصره وإشكالاته، خاصة في زمن وصلت فيه مركزية الحضارة إلى توحيد الأطراف، بما يفرض ذلك، في جانب من جوانبه، انتشار رقعة التواصل الثقافي والأدبي، والتيارات الأدبية والفكرية في أوروبا، مثلاً، أخذت الكثير من الحضارات الأخرى في صياغة خطاها، فالإبداع الإنساني في كل مكان هو إبداع تاريخ الإنسان وملكه المشترك في وجه البربرية والجهل.



## لحظة الكتابة وتاريخ الإبداع

لحظة الدخول في طقس الكتابة الإبداعية، لحظة بالغة التعقيد والالتباس، وبصفتها دخول في الزمن الآخر، الزمن النفسي للكتابة، وإلغاء للزمن الموضوعي، لا يمكن التعبير عنها وفق مقاييس محددة سلفاً ومتفق عليها. وكونها ارتطام بالمجهول، يطمح الكاتب التنزه في حداثته اللامرئية، يأخذ التعبير عنها طرائق مختلفة حسب التجربة الذاتية المغايرة لكاتب عن آخر. لكن هذا لا يمنع من طرح رأي مستشف من تاريخ الإبداع ومتمازج ولو في حدود بسيطة مع تجربة خاصة.

هذه اللحظة التي تحتزن في أحشائها أزمنة مختلفة وأجيالاً مختلفة، نجد فيها الرؤى والأفكار، متشردة، تبحث عن محيطها، عن مسكنها الطبيعي في اللغة المحتملة، عن مسكن تأوي إليه من لسعة البرد والسؤال.

يجلس الكاتب على منضدته يفترش  
ليل العزلة

ثمة مطر في الخارج، ثمة شمس تصهر دماغ  
الحجر. ثمة بكاء بعيد  
جدران العالم تتهاوى في رأسه  
ها نبع يجري، نبع ماء ودم.

لحظة الكتابة، لحظة حدسية ملتسبة. لا نعرف في البداية إلى أي مدى يأخذنا هذا الاصطدام والعناق مع الوجود وكائناته وهي تشكل بطريقة أخرى... وحدسية هذه اللحظة وباطنيتها لا تتنافى مع «عقلانية» النص في تعبيره عن العالم، لكن هذا ما يجب اكتشافه لاحقاً، أي حين تتحول التباسات هذه اللحظة إلى عمل أدبي وفي منجز. وعبر هذا التصور يمكن للنص أن يشي بدلالات عقلانية أصيلة، تولدها تلك اللغة المبحرة في ليل الوجود وليست لغة الذهن المنطقي حيث يكمن الفرق بين طبيعة النظر العقلاني في العلوم والبحوث وبين طبيعة الفن في مسارها المختلف.

يمكن أن نضيء لا عقلانية اللحظة الحدسية وعقلانية النص المنجز، أي ما يبدو تناقضاً في شكله الظاهر، بالحقائق التي توصل إليها الفيلسوف الألماني «فريدريك نيتشه» عبر دراسته لفلاسفة العصر الإغريقي الأول، فلاسفة المأساة أو ما «قبل سقراط»، وتمجيده لأولئك الأسلاف في اكتشافهم الحقائق العلمية والمعرفية من خلال «الحدس» وليس عبر السلام والمعادلات المنطقية. ولا شك أن تلك الاكتشافات المعرفية أو «الأنساق الكبرى» كانت الجسد الذي عبرت عليه المعرفة في الأزمنة اللاحقة... واتسمت تلك الحقبة الفلسفية بطفولة شعرية، فكانت مسائل الفلسفة واكتشافات المعرفة معجونة

بمناخات الشعر، قصائد وحواريات إبداعية . والسمات نفسها نجدها في رؤى الحضارات الآسيوية وأساطير معرفتها ورؤاها .

ليست تلك الخصوصية بسبب بكاراة تلك الحقبة المعرفية فحسب، بل تجلّت في أزمنة أخرى وعلى سبيل المثال، نذكر أن الصوفيين، الذين أبدعوا معرفتهم عبر خيالٍ حرٍّ وخارج أنساق التفكير السائدة، اتهموا بالغيبية ومنافاة التطور العقلي والتاريخي كما فهمه منظروا اليقين الميكانيكي، المادي . ولا أتعرّض، هنا، إلّا لمشال الشيخ محيي الدين ابن عربي ونظريته «المركز والدائرة» وكيف أثّرت على «هيجل» حسب بعض المستشرقين ودراساتهم، أثّرت في عمود أساسي من فلسفته حول حركية التاريخ وفكرة التطور عند فلاسفة العصور الحديثة . . .

كذلك أعمال «نيتشه» في أواخر القرن التاسع عشر شاهدة على ذلك . واكتشافات «هنري برغسون» حول محدودية الذكاء الإنساني وإطلاقه لمخزون الطاقة الحيوية والحسنية .

وكذلك «فرويد» واللاوعي والنشاط الحلمى وفاعليته في حياة البشر .

كل هذه الاكتشافات التي تنزع إلى استبطان الوجود، أوصلت هاوية الشعر إلى أقصاها وجاءت المدارس الأدبية والفنية لتغنيها بالبحث والنصوص الإبداعية .

ربما هذه الإضاءات التاريخية السريعة تفيد في توضيح الالتباسات حول لحظة الكتابة أو ولادة نص ما واحتوائه على البنية التركيبية المتناقضة . فلحظة الإبداع الحقيقي هي لحظة الاشتباك مع هذا

الوجود بشروطه وتحولاته القاسية بشكل يضيئه الغموض . هي لحظة جنون حقيقي «ليس الخوف من الجنون هو الذي يدفعنا إلى ترك راية الخيال منكسة» إنه جنون المبدع المفرط في رؤاه . . .

تاريخ الإبداع هو تاريخ الكتابة في هذا المناخ الحدسي، الجنوني، الإشرافي منذ ملحمة جلجامش وحتى رامبو والسياب، رغم ما يصاحب هذه الأعمال من سوء فهم في البداية . لكنها بالتأكيد، هي التي فتحت فضاءات جديدة للمخيلة البشرية المتحررة من قيود الواجب الأدبي البليد.

على عكس الأعمال المشدودة إلى مثال مسبق، سواء كان هذا المثال جمالياً أو فلسفياً أو سياسياً، وعلى عكس الأعمال «التقنوية»، التي تفرقنا في نصوص ذهنية وثقافية متعالية بشكل فارغ، هناك، في الشعر العربي والعالمي تنتشر هذه الموجة من الشعر، شعر التحذلق التقني، شعر يغيب الحياة والإنسان ليحوّل اللغة إلى هيكل عظمي؛ إنه شعر الشطارة.

هذه الموجة الشعرية لا تقل خطورة، في نظري، عن توأمها النقيض، تلك التي تغيب، أيضاً، الصوت الخاص . أما كيفية خلق المعادل الضروري بين التجربة والعفوية والتقنية فتلك عناصر التحدي بالنسبة لأيّ كاتب وفنان .

## المكان وخصوصية الإبداع

كيف يمكن أن نكون معبرين فنياً عن خصوصية مكانٍ من الممكنة، عن روح هذا المكان، الذي هو المكان الأول أو الوطن أو... إلخ وأن يغذي هذا المكان صور الإبداع المختلفة بما كانه وما بقي طافحاً في ذاكرة ينغلها الاغتراب؟

ليس ثمة من أجوبة محدّدة لاختلاف التجارب واختلاف الشرفات النظرية، التي يطل الناظر من خلالها إلى مسألة المكان والزمان وتجسدهما فنياً. وربما أفق التجربة يضيء وجه المسار الفني والكيفية التي تجعل الإنسان مشدوداً إلى مكانٍ دون غيره.

نظرياً، يقلل «برغسون» من أهمية المكان بإقصائه إلى الدور الثانوي كي ينسجم مع نظرية زمانه النفسي وأولويته. وآخرون يعطون المكان الأولوية في تشكيل الإنسان وتحديد ملامحه... وأياً كان فالفرد متأثر بأنّه هو ذلك الكائن (الزمكاني) وبنسب مختلفة. فالمكان الذي عاش فيه الإنسان طفولته، سواء كانت سعيدة أو شقية من منظور لاحق، فهي في كل الأحوال (الفردوس المفقود)، يظل ماثلاً وكأنه ماسة في عنق الأبدية؛ ومهما تعدّدت الأماكن والسكن

تظل له مكانة خاصة في اللاشعور الفردي والجماعي ، وخاصة حين يتعلق الأمر بالفنان الذي لم يستقر به المقام وظل شريد الزمن ؛ المدن والطرق ودهاليز الرعب اللامتناهي . دوماً نجد العودة إلى ذلك المكان، حيث الطفولة متحررة من كل الواجبات والشواغل البليدة وبكل التفاصيل الصغيرة والصدقات الساذجة، وكأنها عودة إلى الرحم الأول، الذاكرة الأولى. وليس الشعر في جانب جوهري منه إلا استعادة لذلك الغياب الشفاف، الأكثر حضوراً من وقائع اللحظة. يقول (باشلار) في تحليله لطبيعة المكان الأول، البيت مثلاً، «يصبح بيت الذكريات معقلاً سايكولوجياً ويرتبط بالزوايا والأركان، بيت العزلة، حجرة النوم وحجرة المعيشة التي تنتشر فيها الشخصية الرئيسية. . . وبغض النظر عن ذكرياتنا فالبيت محفور بشكل مادي في داخلنا. إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية. بعد مرور عشرين عاماً، ورغم السلام الكثيرة الأخرى، التي سرنا فوقها، فإننا نستعيد استجابتنا للسلم الأول فلن نعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء؛ إن الوجود الكلي للبيت سوف يفتح لوجودنا. سوف ندفع الباب، الذي يصدر صريراً، بنفس الحركة، كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة. إن ملمس أصغر ترباس يظل باقياً في أيدينا».

وإذا سلمنا بأولوية المكان الأول وانغراسه مثل صخرة مسننة في خلایا الإنسان ووجوده، وتلك حقيقة لا مناص منها، تؤكدنا التجربة وتقادم الأحداث، التي لا تعمل سوى شدنا إلى المواطن التي سفحنا فيها دموعنا الأولى. يبقى كيفية التعبير إبداعاً عن ذلك المكان أو تلك الأماكن، وهنا يسود الساحة الأدبية والفنية بعض الآراء

المغلوطه يكفي أن نشير إليها. فحين يعتقد الفنان أو الشاعر أن اللوحة أو القصيدة، حين تعكس بيئة بتفاصيلها الواقعية الطافية على السطح، والتي يراها الجميع، أو يشير إلى أرقام معينة في التاريخ، أو أسماء لأماكن، يكون بهذا قد عبر عن خصوصيته المكانية والزمانية، فهذا هو الخطأ في مسار فهم عميق لمسألة الخصوصيات. فالفنان أو الشاعر، هنا، لم يقدم أي إضافة إبداعية إلى عناصر الطبيعة في تشكيلها الأزلي، بل تم نسخ هذه العناصر بشكل تبسيطي بعيداً عن المخيلة والتحويل الفني، الذي يمر عبر بناء وهدم بالغى التعقيد حتى يتخذ النص أبعاده التركيبية «كنص». من هنا وقبل البحث في مسألة المكان والزمان والخصوصيات، التي تتسم هنا بالافتعال، يجب البحث عن النص وأصالة الإبداعية. فالأعمال، التي لم تحقق ذاتها كإبداعات أو مشروع يبنى بالدخول في مجاهل هذه الغابة، لا يمكن بحث أي قيمة في إطارها. فالمسألة، إذن، ليست مسألة أسماء وتواريخ فيها وبدونها يظل معيار القيمة الإبداعية منطلقنا، وهو الأساس في إقصاء الكثير من الأعمال الأدبية، التي دخلت عبر المحاور المراوغة والمغلوطه لمعنى التاريخ، المكان، الزمان، . . . إلخ لتؤدي إلى إلغاء وتسطيح المستور العميق من عناصر جوهرية تكوّن في مجملها موكب الحياة البشرية، وجرى تكريسها في النقد الإعلامي تحت مبررات ونوازع شتى. وبقيت الكتابة الحقيقية التي تعبر بصدق إبداعي فذ عن روح المكان والتاريخ، بقيت تعاني اغتراباً مزدوجاً، إضافة لاغترابها في مجتمعات تعيش الأمية الثقافية والكتابية. وحجب غبار الاتهامات أفضل النصوص ليهيمن زمن الخطابة والنعيق المنبري ويرسم ملامحه لفترة من تهميش الكتابة والإبداع. وحين يتم نفي الكتابة، في تجليها

الصادق والبعيد، عن الخطوط الاستقطابية في شكلها القطيعي،  
نكون وصلنا إلى دائرة الانهيار واقتربنا من الكارثة، التي تلد نصوص  
نقضها وتطرح إعادة النظر لغة وحياة.



## الرموز والأساطير

«جوهر الرموز أن تكون رمزيا»

«جاك فاشيه»

بهذه العبارة البالغة الدقة والشفافية يحدّد جاك فاشيه، الذي اعتبر لغزاً سلوكياً وشعرياً أثناء الحرب الكونية الأولى وبعدها. . هذا الشاعر، المدوّخ، الذي لم يتردّد يوماً في قذف صنارته في هاوية العدم آنذاك، يحدّد بعمق العابرين العظام في دنيا الاستهلاك المقيت، ما تعنيه الرموز والكتابة، ما تعنيه مغامرة الذهن البشري في فترات احتدام القلق والضيايق، حيث فقدان العزاء الوقتي سمة من سمات الرؤيا الخارقة عند هؤلاء العابرين بنقاء الطفولة، من غير أن يتلوثوا.

ليست الكتابة عن فاشيه وأمثاله إلّا ذلك التوحد مع الحياة، ذلك السمو النبيل بالروح. فالرموز لا تخضع للتفكير المسبق. الطاقة الحدسية، طاقة الحياة، طاقة الموت تبذل رموزها الخاصة عبر نهر الكتابة المندفِع في اللا محدود. الكتابة لا تستعمل الرموز والأساطير لبهرجة ملحمية مفتعلة، تدّعي التعبير عن التاريخ وهي، في واقع الحال، إلغاء للتاريخ الحقيقي، طالما هي إلغاء لانطلاقة الحياة وإحلال الذهن المنطقي الساكن محل دفع الباطن ومتاهاته، التي تفرز رموزها وأساطيرها عبر تدفق اللغة الباحثة عن صوتها الخاص لتحول

الأثر الفني إلى رمز وأسطورة بالمعنى «البسيط» لهذين الكلمتين. منذ بداية الشعر (الحديث)، أخذ أوائله من الأدب الأوروبي والإنجليزي خاصة، حيث سادت مرحلة «أليوت» و«باوند» و«طغت مسألة إدخال الأساطير القديمة إلى الشعر، وكان لذلك ما يبرره في تلك المرحلة من التاريخ الثقافي والاجتماعي وعلى صعيد الحساسية الشعرية المستجدة وعبر إنجاز روادها الأوائل... ثم أخذت عن الكثير من الشعراء طرق استعمال الرموز والأساطير منحىً تعسفياً ولا إبداعياً، نجد الكثير من القصائد ليست أكثر من شعرنة لأسطورة معروفة بكل أحداثها وتفصيلها، الشاعر هنا ليس أكثر من شاعر حادثة تاريخية، واقعية أو متخيلة، أي شبه معلق على الحياة الأساسية للأسطورة، وفي أحسن الأحوال - وهذا أكثر سيادة - يخضع تلك الأساطير لأفكاره السياسية ومواقفه الجاهزة، وهنا نخسر الأسطورة والشعر.

هذا الهوس السطحي بالأساطير، والتعكز على أحداث تاريخ مضي، بصفتها رموزاً لأشياء محدّدة، قاد الكثير من الشعر العربي إلى تماثل التجارب الشعرية، وبالتالي إلى انتفاء ديناميكية الإبداع، كما قاد أيضاً، إلى تقليص رقعة الشعر الحقيقي المفتوح على أفاق احتمالات لا تحصى.

هذا الاستعمال الساذج للأساطير ما فتىء يمارس بخفة دم شديدة، وأي «متشيعر» يكفيه أن يخفى رأسه وراء أسطورة عظيمة، من حيث الأصل، ليكون شاعراً يعبر عن واقعه الراهن كما يقولون.

الأساطير، تلك البحيرة العابقة برائحة التكوين الأول، ذلك التيه الرائع في تحوم النفس، يجري تشويهها بفظاظة على أيدي المتحذلقين

والادعائيين، رغم تطور الوعي الشعري عربياً وعالمياً.

هذا التصور لا يلغي بل يؤكد على الحضور الأسطوري للنصوص الشعرية والروائية العربية، التي جاءت ضمن مناخ الخلق المتفرد، والتصور نفسه يؤكد بالدرجة الأولى على النصوص ذات اللغة الجارفة والمولدة لرموزها الخاصة، اللغة التي تقترب من التلعثم البدئي لفرط ما تحمل من نزوع نحو الرقي، نحو تحطيم جسور العادة التي تحاول اعتراضها كمورث سيء.

يقول «موللر»: «استخدام الرموز والأساطير يعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة، ووفقاً لهذا يعتبر نمو الحدس معادلاً لنمو الرمزية الشعرية». لكن مقولة «فاشيه» ذات الجذر الصوفي، تذهب أكثر من ذلك، إنها الحجة الأكثر قتامة في وجه العالم.

## حول اللغة الشعرية

المسافات، التي تقطعها طاقة القول الشعري، لا يمكن مقارنتها حتى بموكب القياسات الضوئية، لا يمكن القبض عليها بمبضع البحث الأكاديمي، كما لا يمكن التنبؤ بنهايات القصيدة المفتوحة على آفاق لا حد لها. قد يمكن تلمس البدايات الصعبة للانطلاقة الشعرية، أي الدخول في اللحظة الخاصة والمشتبكة بأطراف الكون في علاقة بالغة التعقيد، لكن من يعرف، إلى أي مجهول تقودنا عربة المخيلة؟

الأدب حيلة فردية، يقول «مللر»، هذا إذا ابتعد عن نبض الحياة، عن الاندفاع الحيوية لنزوع الأعماق، وتحول إلى حلية في صدر الافتعال اللغوي.

قد يدعي الكثيرون أبوة أو تلمذة نجية لمفاهيم مثل (الحداثة)، (الجدّة) و(الإبداع). لكن القلة فقط تستطيع تقديم عمل في ينسف عن العالم ويقيم بهاء الطفولة ويهز عتبة الهدوء الزائف الذي رسخته قرون الانحطاط.

القصيدة تستطيع ذلك حتى ولو عبّرت عن أقصى حالات الخراب

الإنساني، لكن لا بدّ أن يكون في أحشائها سمكة الطفولة... خاتم سليمان. كل الأعمال الكبيرة في تاريخ الإبداع تحتفظ بهذه الميزة، تراجديتها تعبّر عن انسحاق طفولة البدء تحت شروط الاستلاب الاجتماعي والزمني، وهي بهذا تعيد إلينا ما فقدناه في جلبه اللهث اليومي تحت مظلة قسوة لا تحتل.

أن تكون اللغة حاضنة التجربة والرحم المتبادل فهذا ما يعطي للعمل الفني مشروعية الفعادة والبقاء، أي الانعتاق في لغة التجريد (الذهنانية). ومخطيء ذلك الذي يرى في جموح المخيلة ابتعاداً عن الواقع، إنه الواقع في شكله الأعمق وبعده اللامرئي المتوجّ بضياء الحياة الحقيقية ولذة الكشف الخفي. وثمة فرق جوهري بين لغة التجريد الذهنية ولغة واقع المخيلة والتجربة، المخيلة في الأولى مفصولة عن دق المعاناة اللاشعورية وحرارة التجربة، لغة التجريد بهذا المعنى، ليست أكثر من جثة أنيقة ومزركشة بالأوسمة، أما تلك المنبثقة من فرن الإحساس فهي التي تكتب قصيدة الحياة مع توالي الأزمنة.

من هنا يمكن الفهم أن اللغة الميتة هي الإعلان عن موت صاحبها أو بصورة عامة عن موت بنية فنية كاملة لم تعد تواكب الحياة في اتساعها وتقلبها المستمر، وما هذا التكرار والتماثل في الكثير من الشعر العربي إلّا تعبيراً عن عطب الجهاز التعبيري عند أصحاب هذا الاتجاه الواسع، الذي يدفعه التخبط إلى استعارة وسائل غريبة على الأدب والفن، غالباً ما تكون مستمدة من ترسانة الأفكار المنجزة سلفاً. وهنا، أيضاً، تستحيل القصيدة إلى ذاكرة ثقافية وسياسية محضة ويفقد

الشعر ماهيته وشرطه الخاص .

أما اللغة، التي يعاني صاحبها من ألم الانحطاط ويحمل حلمه النازع إلى «حيث المجرى أنقى وأندى» فهو الذي يحمل قلق لغة جديدة تحترق نجوم المؤلف وتشع بمستويات دلالية متعددة لا تستطيعها اللغة العادية من غير أن نسقط في الذهانية المترفعة من غير جدارة تخولها ذلك .

أطرح مسألة اللغة مدركاً أنها التعبير الواسع عن التاريخ والحياة في شموليتها . فالإنسان، حسب (ملارميه)، كائن لغوي . واستناداً إلى كلام الناقد (يوسف سامي اليوسف) أن هذه المقولة ذات جذر أسطوري، ويذهب بعيداً حين يؤكد أنها وجدت مكتوبة على أحد المعابد الفرعونية . لماذا لا تكون كذلك إذا كانت هي نمط تفكير الفرد والجماعة منذ بدء الكائن البشري، وليست مجرد مفردات في سجون القواميس، وما كنا بصده، لغة الشعر، خاصة؟

## أسئلة الكتابة

«إذا كان هناك ثمة شيء جهنمي وملعون حقاً في هذا العصر، فهو التريث فنياً عند الأشكال بدل أن نكون كالمعذبين الذين يحرقونهم والذين يقومون بإشارات فوق محارقهم».

«انفونان أرتو».

الأسئلة حول الكتابة تستمر مثل وهج الحياة وصيرورتها اللانهائية، لا يهرم أفق إلّا ليجد آخر، ولا يتحول معمار إلى أنقاض إلّا لينبت عليه عشب أكثر نضارة وشراسة.

الكتابة، كما الحياة، حركة أبدية في غابة الأشكال التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة. . عبر تعاقب الأجيال الإبداعية والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دوماً في تخوم اللغة ليقول المعادل الفني لتجربته الحياتية. . فالتجريب والبحث المضني عن فضاء جديد للكتابة ليس نزقاً عابراً، كما يزعم دعاة الجمود العقائدي والفني، أو «ولدت» لا مبرر لها. . تاريخ الأشكال الفنية في حقول الخلق يعلمنا هذا الدرس البليغ، فالحركات الكبرى في الفن والأدب لم تتكوّن إلّا في أعقاب الكوارث والانعطافات الحادة في تاريخ الأمم، حيث النفس البشرية تنفجر مخزونات آلامها وتمزقاتها معبراً عنها في بحث المبدع عن لغة تستطيع استيعاب اتساعاته الرؤيوية. . عن احتدام أشواقه إلى حياة على نقیض الدمار المحیق.

كل لغة لا تتلاءم مع معطيات عصرها وتعتيقاته لغة ميتة

بالضرورة، ولو كسب أصحابها شهرة لطابعها الحدثي والتبشيري، هذه البضاعة للكسب السريع لم تعد تغري أحداً عدا رديهي الذوق والسليقة. وحدها القامات الإبداعية العنيدة تبقى عصية على الزمن، معبرة عن النزوع العميق للتوق الإنساني.

عبر العهود السابقة نحدّق في البوابات التجديدية آنذاك، ونجد: أبوتمام، المعري، المتنبي، أبو نواس قد كسروا العمود الفقري في جسد القصيدة التقليدية وأوصلوا لغة الشعر إلى أقصاها في التعبير عن الاضطرابات التي أنبتتها المدينة بإيقاعاتها المستجدة في الذاكرة العربية.

لا يختلف الأمر، في خطه العام فيما يتعلق بالحركة المعاصرة، إلا من حيث عنف الاهتزازات الوجودية التي لحقت بروح الإنسان المعاصر. فمنذ الحرب العالمية الأولى تتصاعد الحركات الباحثة بلهفة تدميرية، عن آفاق الاحتمالات التعبيرية التي تستطيع احتضان هذا النزف الكوني... «المستقبلية»، «الدادائية»، «السوريالية» وغيرها، استطاعاً مرعباً لواقع تلقه سحب الضياع والتشويش والحروب التي لا تهدأ إلا لتبقر أحشاءها في صورة جديدة ومتنوعة.

أليست تلك الصرخات المثخنة بكآبة المصير، التي أطلقها كل من رامبو، لوتاريامون، آرتو، مخاض لغة جديدة ولدها ذلك الارتطام المهيب بحائط اللغة؟

أليست هذه الأسئلة مطروحة بحدّة على الثقافة العربية، خاصة في هذه الحقبة التي تعرضت فيها كل المفاهيم والمعايير للتصدع والانهار؟ أليس من المخجل أن يترامن الهجوم على الشعر، الذي يبحث عن



أفق مغاير للنماذج التي كرسَتْ بعضها بصورة قسرية وسائل الإعلام المختلفة، أن يتزامن مع سقوط بيروت، والأنكى أن هذا انفجور قادته صحافة تدعى التقدم والحرية؟

إن البحث التجريبي لا بد أن يتسم بالفوضى، لكنها الفوضى التي يصفها المفكر «ليني شتراوس» بالباحثة عن نظام أفضل للأمور. إذن ما المزعج لتلك الأساء سوى أنها ترى في هؤلاء الأشقياء مروقاً عن استقطاباتها، التي أخذ الزمن الشعري والحياتي في تجاوزها. والصحافة الثقافية، التي تفرخ بيوضها في كل صوب، ليست في معظمها إلا تكريس لتلك الامتدادات المهيمنة على الساحة الثقافية تحت شعارات ومبررات شتى، بعيدة بالتأكيد عن القيمة الإبداعية. فسرطان الاستبداد العربي يسطر ظلاله المخيفة مثل ذئب أسطوري ومحاصر كل إضاءة تفجيرية في نفق الجثث التي تتخبط فيها الحياة العربية منذ القرون.

## الياس خوري: شهادة الحرب اللبنانية

الياس خوري، الروائي والناقد اللبناني، يتابع رحلة الكتابة المختلفة عن ثوابت الرواية العربية ومناخاتها المعهودة، رحلة التجريب والكشف عن مناطق جديدة في لغة الرواية وبنائها الأسلوبي. فهو أحد الذين توسلوا طرقاتاً جديدة في التعبير عبر مسيرة الدمار الأقصى الذي حطّم الحياة اللبنانية تحت حوافره الوحشية.

كان لا بد لهذا الدمار أن يبدع لغته الخاصة ذات القدرة التعبيرية عن هذه الأرض المتموجة بإيقاع الجريمة البشرية، المكان الأكثر تعقيداً وضبابية من كل الأعمال والخطابات والحلول التي تتعامل معها بوضوح ساذج.

من هنا يشكل الياس خوري، في مستوى الرواية والقصة، علامة فارقة في مسار الكتابة العربية. فمنذ روايته الأولى (عن علاقات الدائر) بدأت تتكوّن عنده ملامح كتابة يتحول فيها الواقع إلى نفق كابوسي ليفرز قيماً بالغة القمع والبلادة. وكابوس هذا الواقع لا يتمّ التعبير عنه بلغة إخبار تقريرية بل يحول إلى لحمة النسيج البنائي الشامل والملتبس، أي أن خوري أبدع ما يمكن تسميته بلغة الكابوس

من غير أن يقع في الشرك الكافكوي كما وقع فيه بعض الكتاب العرب. لغة الكابوس، ذات التشكيل الصعب والخيال المتحرر من مثال الشكل المسبق، تصل ذروتها في روايته (أبواب المدينة) حيث نجد خراب الحرب وتمزق الأحلام والمقاييس الفكرية والسياسية، التي كانت مستقرة وهائلة قبل وقوع الكارثة، في مناخ كأنما بطل الرواية فيه يمشي في نومه أو يسبح في مياه أسطورية.

عبرت هذه الرواية عن تهشم الحلم واغتراب الإنسان أمام واقع الحرب، الذي لم يختره بل وجد نفسه فيه مدفوعاً بغموض الفجيعة، كما لم تعبر عشرات الروايات، التي كتبت بروح اليقين التحليلي، من غير أن نعثر فيها (أبواب المدينة) على أي إشارة صريحة للزمان والمكان، كأنما لباس خوري صنع أسطورة جديدة للقتل البشري. مارس الكاتب في هذه الرواية، اللوحة، تكسيراً عجيباً للغة، فالجمل عنده، أحياناً كثيرة غير مكتملة ومتلعثمة، لكن في سياقها العام أكثر تعبيراً عن هواجس البطل المجرد من الاسم الراكض في يباب الروح.

في روايته الأخيرة (الوجوه البيضاء) نقرأ أسلوباً آخر في الكتابة يختلف في قسائمه التشكيلية عن الكتابات السابقة، (الوجوه البيضاء) رواية الخراب في تفاصيله اليومية بلغة هذا الخراب من غير تجريد لغوي أو أسطورة ما. وذلك الهاجس التشكيلي السابق في التجديد وكنم أنفاس اللغة، يفسح المجال هنا لبطولة الخراب والتحدث عن نفسه عبر شخصيات استقاها خوري من معايشة الحرب اللبنانية.. مفصحة عن دواخلها عبر أكثر من مرآة وزاوية، بلغة تصل مستوى

الإخبار الصحفي في كسر البلاغة التقليدية «الناس مشغولون هذه الأيام بقضايا أكثر أهمية من قراءة القصص والاستماع إليها. والناس معهم حق، لكن القصة حدثت، والحقيقة أنها لم تحدث. فقد قرأت في أحد الصباحات خبراً صغيراً في الجريدة (جريمة قتل مروعة في منطقة الأونيسكو)، ولا أعلم لماذا كلما قرأت كلمة مروعة تقفز إلى ذهني كلمة رائعة، فانطبعت العبارة في ذهني هكذا (جريمة قتل رائعة)».

هذه الجريمة المروعة الرائعة، هي مقتل السيد خليل أحمد جابر بشكل غامض يصل حدّ اللغز البوليسي، لكن الرواية تبقى مفتوحة على الاحتمالات ومن غير نهاية، كما أن معمار الرواية ليس له قرابة مع حبكة الروايات البوليسية.

الوجوه البيضاء تجسد محاكمة قياسية لفترة الحرب، يحشد فيها الروائي كل النماذج والمستويات الاجتماعية والسياسية، يقذفها في غرفة مليئة بالمايا والدم، مستبطناً أسرارها وخفاياها، حيث تتجلى بشاعة الحرب واغتصابها للإنسانية الإنسان عبر مستنقعها الدموي، الذي لا يفرز غير التشوه والتدمير والسادية.

الحرب، هنا، أنتجت قيم الانحطاط والقذارة وليست (تطهيراً للشعوب) كما تزعم المقولات التجريدية، التي تتفرج على الأمور من شواطئها الهادئة. وبهذا قدّم الياس خوري شهادته عن زمن الحرب وأطرافها. ولا يصل القارئ في رحلة المحاكمة والتحقيق في ظروف جريمة الحرب التي جسدها مقتل السيد خليل أحمد جابر إلى نتيجة، لكنه يصل إلى الحقيقة الموضوعية الأليمة.

(الوجوه البيضاء) كشفت هزيمة الجميع أمام عتمة المصير وانفجار  
بؤرة العدوان في النفس البشرية.  
وظل الخراب هو السيد الوحيد، الصادق الوحيد.

## غسان كنفاني وما تبقى لكم

«كان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة»

من رواية «ما تبقى لكم»

لا أعرف لماذا دوماً، هذه العبارة الكثيفة كغابة الحزن العربي، تنطفح على سطح الذاكرة وتعرش فيها؟ وهل يأخذ هذا السؤال مشروعيته، رغم بدهته، في هذه المرحلة بالذات؟ وهل كان غسان كنفاني، وهو يستنطق شخصياته الروائية النازقة تحت صيرورة الواقع، الجلال، ويعرف - وهو التراجيدي الفلسطيني - أن عبارته أو غاية نبوءته سوف تستطيل وتتسع على هذا النحو الفاجع؟

زمن الأسئلة، زمن النفي الكامل لكل الأجوبة الجاهزة، التي تتناسل عبر الأجيال في صحراء العري الصارخ لهذا الوطن. وغسان، حين تختزنه ذاكرتنا المغتربة (كالجرح الذي يخترن الصاعق) إضافة إلى سرده المدهش للانسحاق الفلسطيني، الذي هو في الوقت إيّاه التلخيص المكثف للانسحاق العربي الشامل، خلق خلخلة لمجموع القناعات والقيم، التي تشكل نسيج المألوف والسائد، أي عمل تكسيراً وهدماً لحضارة الأجوبة وتفرعاتها. وهو حين يعمل ذلك لا يصوغ لنا أحلام المستقبل الوردية بمنطق التفاؤل الساذج، وإنما يقذف بنا من غير رحمة في جحيم الواقع الفلسطيني - العربي

السائر نحو انبهار أعمق ونحو جحيم أكثر فظاعة . فعبارة «أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم... إلخ» هي «الإصبع والجرح»، وهي «فصل في الجحيم» لكن ليس كفصل رامبو الهارب نحو حدائق الحكمة من تكنولوجيا الغرب وليس كجحيم سارتر حين «الآخرون هم الجحيم». إنها اجتساع الأضداد، إنها الاقتلاع والمنافي والنساء الملفعات بالسواد. وفي الطرف الثاني من المشهد «الكنفاني» هي قرون الانقطاع الحضاري، التي ولدت هذا المزيج الاستلابي بعناصره القامعة لأي طموح. فظلامية الحكم العثماني، التي قادت قبائل الوضع النهار، هي نفسها مع استبدالها بمكياب حضارة الغرب المهيمن والمقتدر.

وغسان، حين يغوص كالمدينة في أعماق زمن تنفتت مراهبه في عيوننا وأجسادنا، يخرج وهو مسكون بسواد المرحلة دون أن يتلوّث بها، وتظل عيناه تقدحان كالصقر المحاصر. فرواية «رجال تحت الشمس»، الصاعقة لأولئك الأربعة، الذين يموتون في الخزان المغلق على صحراء اللهب والنفط في الحدود الكويتية، من دون أن يحاولوا قرع جدار الخزان، فضلاً عن فتحه، هي الشاهد المضيء والنابض بأكثر من مؤشر على تفسخ المرحلة بمجموع عناصرها السالبة، الموروثة والمعاصرة، والتي تحمل في أحشائها بذور فنائها كما يقول (هيجل). وكأنما بغسان، وهو يحطم الزمان والمكان حيث الساعة والصحراء من المفاصل التي تتمحور حولها الرواية، يصرخ في وجه المرحلة: لا بدّ من استئصال جرثومة الدنس والعار، لا بدّ من فصد الشرايين... من عبور «المطهر» كي يستطيع الفلسطيني أن يقرع جدار الخزان ورتابة الزمن العربي المجسّد في ساعة الحائط في «ما تبقى لكم». وفي

هذه الرواية يمضي قدماً في استخدام أدوات السرد، إذ يلعب (تيار الوعي) الدور الرئيسي في استبطان عوامل الشخصيات والكشف عن هويتها وزمنها... وبهذا استطاع غسان أن يكون الشاهد الفاعل والحقيقي على عري عصره وارتجاج موازين القيم فيه، حيث يتحول الجلاد إلى ضحية، وحيث الاستلاب الداخلي والخارجي والأشياء تفقد طعمها تحت وطأة القمع المتمازج مع الثروة.

وحين يمدق في الجهات الأربع لا يرى إلا الأرض.  
ها هو يتطهر من دنس العالم بعذوبة الأرض:  
«أرض مزروعة بالوهم والمجهول، تتكسر كل أنصال  
الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر  
العاري».

يتحدث غسان، أحياناً، مثل كاهن في أسطورة قديمة واضعاً قارئه على عتبة الانهيار والحلم، الانهيار تحت وطأة التار الغازي والكاسح فكرياً وعسكرياً، والحلم، ذلك القادم من جهة الأرض.



## خلعاء... النعيمي

لم يكن خليل النعيمي يبلغ الثلاثين من عمره حين أدار وجهه لبادية الجزيرة والفرات، بادية الشام، وهو ابن قبيلة من تلك القبائل الغائرة في تلك الحواشي الصحراوية، والتي تذكرنا بأعجاز فروسية باتت مضمحلة. كان أبوه أحد مسؤولي تلك القبائل التي كانت تحتاج الصحراء من غير هودة، وهو لم يكن يعنيه في تلك الفترة غير شغف الرحيل واكتشاف العالم.

كان طبيباً شاباً وكاتباً مبتدئاً، وكان العالم الذي خلفه وراءه يعج بالأيديولوجيات والمتنفعين والمشاريع الوهمية، التي لم تغره إلا بعزيمة الرحيل. كان حدس الفنان لديه يغلب فطنة الطبيب. اتجه إلى باريس، التي لم تكن تشبه باريس اليوم، وأيضاً كان للمغامرة طعمها الخاص. واصل جهده في الطب والكتابة حتى أصبح جراحاً في أحد مستشفيات باريس ومن أهم كتاب جيل الرواية العربية الجديدة.

خليل النعيمي مع تقلبات الحياة ومرور الزمن، الذي تصطبغ أواجهه بشدة في كتاباته، لم يفقد حساسية البدوي وخصاله وسحنة وجهه الحاد، رغم أنه اخترق المدينة من بواباتها الكثيرة، ظلت ذاكرته

## مكتترة بصور الحياة الأولى .

منذ بداياته الروائية وهو يرسم خطأ تجريبياً بالغ الجرأة على الصعيد العربي، لم تتنه تقاليد الرواية العربية وتقنياتها المتداولة، بقدر ما يعنيه التعبير الصادق عن هذا الانشطار المريع للذات والعالم، حتى أن الروائي «رشيد بوجدر» قال عنه، بأنه عمل في الرواية ما لم يعملها كاتب آخر.

في روايته الأخيرة «الخلعاء» يواصل نفس الخط الذي قرأنا في «الرجل الذي يأكل نفسه»، «والشيء» دافعاً لغة السرد إلى حافة التوتر والانفجار. في هذه الرواية لا نقرأ فصولاً وأجزاء ونثار أحداث وحكايات. فقط نقرأ جملة واحدة تمسك الرواية من أولها إلى آخرها وكأننا أمام عالم مترامي الأطراف أمكن اختزاله إلى جملة روائية واحدة من غير توقف أو تقسيم مفتعل. وعلى القارئ أن يركّز وينام ويستيقظ لاكتناه هذا العالم وسر أغواره كأنما الكتابة عند النعيمي هي ذلك الدفق التلقائي من غير أن تكون وفيه لتصورات مسبقة باتت في ذمة التاريخ. والملاحظ أن النعيمي في تجربته وتعبيره اللامألوف لم يستعر شخصاً وأحداثاً من خارج واقعه ومسار حياته، أي لم يتوسل مناخاً استهماً أو استشراقياً. فكتابة النعيمي تعج بالجمال والصحراء والمدن والذكورة والأنوثة بأطوار مختلفة، تعج بالمتناقضات التي تسمى بيئة محدّدة وأناساً محدّدين وإن انفلتت من التحديد، لاحقاً، فبحكم انفتاح الأدب على اللا محدود في الكون.

كتابات النعيمي تثير الاختلاف أكثر مما تثير الاتفاق لأنها تشكل جرحاً

لتراكمات الذوق العام ومعطياته الجاهزة. هذا الجرح، الذي يلحقه  
النعمي بحائط اللغة والعالم، هو وسيلة ثاره الوحيد من هذا العالم.  
إنه يمسك بمبضع التشريح لكن هذه المرة ليس لإصلاح الجسد  
البشري وعلاجه وإنما لتشريح اللغة والمجتمع.

## حسان عزّت : فرح التكوين الذي يلتهم نفسه

لم يكن حسان عزّت، في نصه الشعري الجديد «تجليات»، مقتحماً لمناطق تعبير جديدة خارج مناخه الشعري المتحقق في ديوانه الأول «شجر الغيلان في البحث عن قمر» بل ظل متمرساً في تلك اللغة مطوراً إيّاها وخارجاً بها من الافتعال البلاغي والزخرفي إلى هواء النصّ المتفجر بعريه الدامي ليوازي حجم الصرخة. من هنا نجد ذلك التماهي بين اللغة والإيقاع الداخلي من غير قسر... بل يتخذ، أحياناً، الكلام العادي وفق موقعه في سياق النص جزءاً حقيقياً منه. أي أننا أمام تجربة تنمّ عن أصالة خاصة.

يبدأ حسان عزّت نصّه بفرح التكوين، تكوين البداية على صعيد القصيدة، الذي هو في الوقت نفسه تكوين الوجود بمراحله المتوالية. «أليس البدء كلمة؟» تنهض القصيدة وينهض معها العالم بكائناته وصخبه، الكل خارج من ظلمة الهيولي، الكل مبتهج بفرحة الخلق:

(في البدء كان الحب  
نام في هواء

## تمدّد في فراغ واستراح في سديم

لكن هذا الفرح التكويني لا يلبث أن يأكل نفسه حال دخوله الطبيعة الحقيقية للوجود فيما يراه الشاعر «إنها خديعة طفل» نجونا إلى الآتي، حيث التكوين الثامن، يكفي الحب أن يكون هو البدء وتحلّ «الأنا» كمؤشر أول لبداية العبور فوق جسر الهاوية. هذه الأنا، هي الطفولة ونقيضها، الجمال والقبح، الجلال والضحية، وهي أيضاً، التي «تزوج الكراهية بالحرب».

ماذا سيحصل إذاً بعد ذلك؟ هنا تبدأ أفراس الشاعر بالانطلاق نحو القفر ويبدأ سهيل الأعماق العاري من كثافة اللغة، يرسم نفسه في مناطق كثيرة من الديوان بالالتكاء على الموروث الديني والأسطوري - مزامير داود، نفس «العهد القديم». حضور هذا الموروث عند حسان وحضور الطفولة المطعونة غدراً وحضور التاريخ والطبيعة الفلاحية «الغوطة»، «الملوحة»، خريز المياه... التوت البري، البغام، السخلة، الخوخ، الزنجبيل... الطرخوم وشراسة الديك البري... هذه المناخات البدائية، والحيوانية والنباتية، يعجنها الشاعر لا ليقم منها وجبة شهية على طبق اللغة، بل ليصيغ منها لحمة المأساة، الجميع يتعرفون في مراهاها على وجوههم الحقيقية وقد سحلتها التاريخ حتى غدت بلا ملامح أو كادت. «البرعمة ذبلت وما زال قبرها الإناء... القرنفلة ماتت وما زال تابوتها قلبي».

كل ذلك من خلال الشعر وحساسيته بفضاعة المصير:

«أي هوة تتباعد إلى آخر الأرض  
لأنجرف فيها؟  
أي أحجار مسننة تقطع جبل  
الوريد؟  
أي بلطة تهوي على الرأس مدة وإلى  
الأبد؟»

هذا البوح الوجداني المتشظي وإن لم يكن في صالح الشعر، لكن هناك الإيقاع السري لهذا البوح. فالنص الشعري عند حسان يتوالد في تدفق إيقاعي كجدول أليف، متوحش، مدروس وغير مدروس. وبدرجات متفاوتة تشد أو اصر النص بعضها بعضاً ليخلق تكاملية تعطي لذلك الكلام المذعور، الواقف على مقربة من الشعر وليس على أرضه تماماً، شرعيته الشعرية. لأن هذا الشعر، كما يبدو، ولدته لحظة شعرية محتملة، تستطيع أن تحضن في كشفها حتى ما يبدو ناتئاً ضمن السياق ومباشراً. لا يقيم حسان عزت نفسه في إطار مغامرة شعرية لكنه لا يدخل في سائد الشعر، يريد أن يؤسس لذاكرة جديدة لكن مخزونه النفسي - الاجتماعي يطوح به هنا وهناك فيسارع إلى لم شظاياه ضمن تركيب سيمفوني «قصيدة طويلة في فانتازيا وثلاث حركات». وفي غمرة صراخه بين الخرائب وذبول الروح وتشتت الأصدقاء، الذين أكلتهم المدن والمنافي البعيدة، تعثر على بعض الانبشاقات الماسية في صور رغم بساطتها، لكنها مفعمة بعذوبة مفتقدة.

## «شجرة الروح نبيست والظلمة لم تعد كما هي».

منذ فترة قرأت نصاً «لرينيه شار» يتكلم فيه عن ليل باريس في الماضي وكيف تسطحت الظلمة: «ليل محمول على الظهر... تلك الكثافة العائمة في الهواء...» هذا الليل لم يعد كما كان عند شار. وكذلك ليل دمشق عند حسان عزت، الذي يرصد المتغيرات في ذاته والآخرين، الطبيعة والناس، يكتشف ما لحق بالظلمة، ما لحق بالطفولة... والشعر هنا، وإلى كونه كشفاً للمستتر «نوستالجيا»، حنين إلى تلك الأزمنة والأمكنة المسكونة بالسر، والتي بقرت عربة الزمن أحشاءها في عيني طفل كان بالأمس يلعب في المزارع مع الحساسين وديكة الجن. لكنه الآن «يرفع مزلاج الفجيرة» ويسحب «مجد الانهيار من هامته»، وهو لا يعمل ذلك بروح الشاعر المحترف بل كما أشرت، بطبيعة الفلاح المنبئة في كل البناء اللفظي للديوان. ومهما توسل الشاعر بأساء أجنبية أو تجريدات تاريخية وسياسية، تظل صورة الخقل والفأس وصدمة المال هي الماثلة. خاصة أن حسان لم يغادر تلك المناخات فظلت ظلالها ومخلوقاتنا تلقي ثقلها بحدة في كل خطوة يخطوها نحو الشارع أو نحو اللغة، وبقي شعره شعر القلب جارحاً في رقتة وشراسته، جارحاً من غير إدهاش:

«ناديت بما يأسر ما يأسر  
فأنتني بالطفولة  
وبالكلمات المبهات

## وكمأة الفصول

ناديت بما يجرح القلب»

المخيلة هنا لا تلد مخلوقاتنا الصورية، هل يكفي للقلب أن يسفح  
دماءه على الورق؟ ربما هذا ما يرتضيه الشاعر وما يتناسب مع إيقاعه  
الداخلي، وربما لأن تلك الفترة من كتابة هذه القصيدة ما زالت  
«ترهص بالجنون» في كل لحظة: ليس ثمة مقاييس محدّدة لكتابة  
الشعر والكلام عنه عبرها. ويبقى لكلّ منحاه الشعري، إذ ليس  
استعارة الإدهاش والتجريد إلّا مأزقاً آخر إذا لم يؤكد لها السياق  
الحقيقي والحاجة الداخلية لمسار الشعر ولذلك مقام آخر في الحديث  
عنه... ومثلما ردّد المخرج السينمائي «أنغام برغمان»: «ثمة سم في  
الهواء» نردد مع حسان عزّت:

«الهواء متسخ وثقيل

الهواء جدار الذئاب السرية

فكيف تنبجس الصرخة

وأى ريح ستخطف بها؟»

ها هو فساد الهواء يتحد مع اضمحلال طفولة الظلام. الشاعر  
يرصد تغير عناصر الطبيعة في عينه اللاقطة، الذي هو تغير الإنسان  
وحلول مناخ كابوسي بينه وبين الطبيعة، بينه وبين الحياة.



## كائنات علي قنديل الطالعة

علي قنديل الشاعر المصري، الذي غادر عالمنا، عالم الأحياء، وفق التعريف البيولوجي للموت، في ١٩٧٥/٤/٥ م... إثر إصابته في سيارة النقل العامة، التي دهستها شاحنة في ليل طرقات الصعيد، الذي يختلط في جنباته عواء الذئاب مع صرخات الانتقام الثأرية بين قبائل البدو المتناحرة في تلك البقاع.

مات علي قنديل قبل أن يكمل الحلقة الأخيرة وفق «ريلكه» وما قبل الأخيرة. كان باكراً على ذئب الصدفة هذا أن يقترس جسد الشاعر، الذي كان يؤشر بقصائده للغة شعرية مختلفة عما ساد أجواء الشعر المصري الذي يتناوب بوابته شعراء فرضوا أنفسهم بقوة الإعلام.

كان علي قنديل مع مجموعة أصدقاء مشكلين هذا الهاجس الجديد... وكان أكثرهم شاعرية وتدميراً لأصول الشعر المستقرة. برزت موهبته مبكرة، كالموت الذي خطفه وهو يتنزه في حدائق أحلامه الموحشة، بين زيارة أهله الفقراء وكتابة قصيدة جديدة تحترق حجب السطح الزائف... القصيدة، قصيدته تختلط فيها دماء اليومي

القاسي ونزوع غامض في التقاط كينونة لا متناهية .

كان علي قنديل يفتت عناصر الوجود ليجمعها في مناخ شعري  
يملك خصوصيته إلى حد بعيد . نصّ يضح بالأشياء الملموسة والمبعثرة  
هنا وهناك، والتي ترتفع بفعل المخيلة إلى أفق الشعر:

«وغمشي فوق تراب النيزك  
نخفي وجهينا في صدر العائلة  
العائلة الدافئة من اللبلاب أو  
النسرين  
أو نتواصل عبر لفاح البازلاء»

ليس ثمة ما يدخل من هذا الشعر في مجانية القول أو التراكيب  
الفارغة التي يختفي وراءها الكثيرون من دعاة الحداثة، بل وعبر  
مجموعته الشعرية الوحيدة «كائنات علي قنديل الطالعة» . . . كل  
صورة، كل جملة شعرية تفيض بدلالات مناخ المعاناة المخضبة بذلك  
الحلم، الذي يتجول وحيداً فوق تراب النيزك ويتحد أخيراً بالنهاية  
المؤلة .

علي قنديل حين كان يكتب هذا الشعر . . كانت ذاكرة الشعر  
الخمسيني هي المهيمنة بإطلاق، والمناخ الشعري الجديد ليس بهذا  
البروز المختلف مع تلك الذاكرة وهذا برهان آخر على تميزه وشاعريته .  
حين يتكلم علي قنديل بلغة الشعر عن القاهرة، التي أتى إليها  
غريباً من قريته للدراسة، نلاحظ أن هناك موروثاً شعرياً ونثرياً واسعاً  
حول القاهرة، نجده مفارقاً للجميع من الشعراء، الذين سحقت  
هذه المدينة أحلامهم الريفية وفق رؤية مثنوية تقترب أحياناً من

السذاجة، ريف - مدينة، وكانت لغة هذا الشعر وأدواته أقرب إلى رومانسية مضي عهدها.

يقول علي قنديل:

«القاهرة: دخان يقترب: سماء  
مدرجة في قائمة الأعمال. وفيها، بين  
الحلم وفائدة الأفكار وتوابيت  
تتناسل، فطر يتكاثر والساعة  
في عكس إيقاعات القلب.  
أفتح نافذة، يتهدج موج يصل الشرق  
بأعصاب الغبطة، أفتح عمقاً، تنشط  
اليقظة في ألق الشيخوخة فأعدل  
هندام أُمي، أفتح، أفتح تجربة»

هذه هي القاهرة علي قنديل. يمشي فيها مشية المتسكع بين صخور  
أحلامه وكوابيسه، متعزراً «بأحجار الشيخوخة وموائد الكلام» كي  
يفتح فضاء جرح جديد في لغة: اللغة - الحياة، تلك التي لاكها  
الخطباء ومتشعرون الفصاحة والحداثات المفتعلة.

يمكن القول إن مثل هذا الشعر، كان يؤثر لأفق جديد في الشعر  
المصري. . وفي مقام هذا الحديث العابر عن قنديل، هل من المجدي  
في شيء أن نتذكر عام ١٩٧٤، حيث جمعنا ندوة أدبية في القاهرة  
بعلي قنديل وحلمي سالم. ربما كانت آخر مرة بالنسبة لعلي. . في تلك  
الفترة كنا نتهجى أبجديات ثقافة محتملة، وربما كان علي يتهجى  
أبجدية موت غامض.

## بلوزار حمزة... / بونج

صدر للشاعر اللبناني حمزة عبود كتاب بعنوان «حكايات الشاعر بلوزار»، كتب على غلاف الكتاب التقديم التالي «رواية من خمسة فصول قصيرة، يختصر كل منها جانباً من الوقائع والتصورات التي حفرت عميقاً في سلوك الناس وتفكيرهم خلال سنوات الحرب».

هذه السيرة الغامضة لحياة بلوزار لا تلبث أن تتضح ملامحها في الشهادات والوقائع التي توجب ظهوره في شخصيات وظروف مختلفة.

كتاب حمزة عبود ينقلب على جنس الرواية بأي مقياس كان، عبود يكتب قصصه بنفس الشاعر واختزاله وكثافته الحلمية والتخيلية، متوسلاً هذه المرة بنية السرد. «بلوزار»، الذي يطالعنا في بداية النص كمعلم مدرسة، لا يلبث أن يختفي بشكل غامض ولا نكاد نرى وجهه أو شيئاً من ملامحه الغارقة في دخان الحروب، التي يشير إليها عبود إشارات عابرة. لكن ظلالها وكوابيسها تغطي صفحات الكتاب بكامله. وعموماً تبقى أشباح «بلوزار» وهلوساته تتجول في أكثر من ركن وأكثر من زاوية. ولا يظهر ظهوراً روائياً يمكننا أن نقفني ملامحه وندرجه في سياق ما.

نصّ عبود، نصّ سيرة شخصية، لكن بالمعنى الشعري للكلمة، وإن تطابقت بعض الأحداث والتزامات مع حياته وميلاده فلا يلبث أن يأخذ غرابة نصّ يحفر مجراه المتمحور حول آثار الدمار، الذي خلفته الحرب في الإنسان، ومن غير أن يصرح بها؛ إنها مضمرة في وقائع بلوزار الشخصية، هذا الرجل الذي لا يرى قسّمات وجهه إلا في مرايا مشروحة ووجوه تهرب باستمرار نحو غيابها القسري.

## فرانسيس بونج

توفي أخيراً في باريس الشاعر الفرنسي فرانسيس بونج عن عمر يربو على الثمانين عاماً، وهو إلى جانب رينيه شار، الذي توفي قبله، من أكبر شعراء هذا الجيل. بدأ «بونج» نشر قصائده في الثلاثينيات ولم ينل شهرة إلا في الستينات حين أخذت مجلة «تل كل» بنشر نصوصه الشعرية وأعماله، وربما كان هذا التجاهل الثقافي الغني لبونج راجع إلى غرابة اتجاهه الشعري بالنسبة لمقاييس وقيم تلك الفترة. فقد كان بونج أول من أدخل حيثيات الأشياء وصغائرها إلى الشعر، خالقاً من التأفة والمهمل قصائد عظيمة في قيمتها الإبداعية. لم يكن شعر بونج، شعر المناسبات الكبيرة، إنه شعر الأشياء المبعثرة، التي كان الشعر وخاصة في تلك الفترة يترفع عن ملامسة قولها كما لم يكن شعر مغامرة في اللغة، بل شعر الكلام «العادي»، لكنه ليس العام بل العادي الذي يحمل جرحه الخاص، الذي يخلق من مزبلة في جانب شارع ما وجهاً عالمي الهوية. . . أيضاً، كان «فرانسيس بونج» مناهضاً للتيارات اللاعقلانية في الأدب، والتي سادت أعقاب الحريين العالميتين، ليس لأنه متفائلاً، بل ربما وجد تعويضاً ما في أشياءه

ومحسوساته الحميمة. بموت بونج لم يبق من حائط الكبار إلا لبنات قليلة، وعلى الحياة والتاريخ أن يقولوا قولهما في هؤلاء الأطفال التراجيديين الذين فهموا مصير الإنسان المعاصر عكس ما فهمه قادة الحروب وتجار التاريخ وبذلك فهم الشهود الحقيقيون لعصر بكامله.

## رد على كتاب الشاروني «في الأدب العُماني الحديث»

منذ خمس سنوات، حين كنت مقيماً في دولة الإمارات مشغولاً في بعض صحفها، كان ثمة جدل قائم حول بعض الأقلام التي تستسهل الكتابة ونقد النصوص خاصة، وكانت تأخذ مساحة من ذهن المشتغلين بالثقافة بشكل جدي، مما يجعلهم يتحدثون عن هذه الأقلام، المتوسّلة مجدداً وهمياً عبر افتعال النقد وأن لا صلة لها به قبل حطّ الرحال في هذه المنطقة. وكنت بحكم صلتى ببعض الأجواء الثقافية في بلدان عربية أعرف أن تلك الأقلام، التي تقيّم كل شيء، ليست مسألة الثقافة بالنسبة لها هي الهاجس، بل تسلق شهرة وعطالة وابتزاز أموال. لكنني لم أشأ الدخول في مثل هذا الجدل، الذي بدا لي عقيماً، وأن الكتابة الحقيقية هي التي تنحت متنها أو هامشها، لا فرق، بعيداً عن مشهد الثروة القائم في بلدان عربية كثيرة والذي غالباً ما يكون السجال ليس بذی مردودٍ على النصّ. . لكن في الفترة الأخيرة اتخذت هذه المسألة طابعاً خطيراً مع بعض الأسماء.

فمثلاً عبد اللطيف عبد الحليم (أبوهام)، كما يذيل اسمه، صدر له كتاب بعنوان «في الشعر العُماني» عن الدار المصرية للنشر وستتناوله على حدة.



ويوسف الشاروني، الذي صدر له، بعد الأول، كتاب بعنوان «في الأدب العُماني الحديث» عن دار رياض نجيب الريس والذي نحن بصدده.

طبعاً، الشاروني لا يندرج في سياق الأسطر السالفة، فهو من الذين كتبوا القصة منذ الأربعينات، أي ينتمي إلى الجهاز الفلكلوري للقصة العربية بكل مواصفاته الريادية الواضحة والتي لا لبس فيها لديه.

في هذين الكتابين تبرز سمة التنوير حول الأدب في عُمان وما يقتضيه التنوير من ريادة غير مسبقة بل متبوعة بسمت أخرى من الرؤية الناقصة، على أحسن تعبير، حول الأدب في عُمان والعالم العربي، مستندة إلى مقاييس عفا عليها الزمن ولم تعد تواكب نبض حياة قائمة ومتغيرة.

يوسف الشاروني الذي ما فتى منذ استقراره في عُمان، ما فتى قلمه، المسترسل حول كل شيء، من الفلكلور حتى القصة والشعر وعادات الزواج والتربية البدنية السليمة، يلقي الآراء في قالب من المواعظ للثقافة «الناشئة» في عُمان، محدداً معالم ماضيها وحاضرها، مستشرفاً حدود مستقبلها كما يراه بعين الناصح، الأب الذي استنفد مهمة الريادة في مصر فلا بد أن يجوب آفاقاً أخرى تعيش العطش المعرفي الحارق. . في كل ندوة أو ملتقى أدبي بعُمان لا يمل الشاروني من سرد تاريخه ومآثره، التي قام بها مع طه حسين والعقاد وحسين فوزي وآخرين من الجيل الريادي، وكأننا نحن الحاضرين عميان التاريخ، نحن الذين لم نَرَ أي أثر إبداعي هام، يمكن أن يربطه بتلك

الأسماء، عدا المجادلة التي هي مع غياب الأثر المؤسس تبقى ذكرى عابرة ولطيفة. لكن هذا التاريخ المتوهم، الذي يتوسله الشاروني، لا بدّ منه كي يعطي التنوير والريادة مبررات الانسجام والندرة وكي يستحوذ على عقول القراء والمستمعين.

إلى جانب هذين الإسمين هناك إسم ثالث كتب كتاباً عن الشعر في عُمان وهو علي عبد الخالق. لكن هذا الأخير لم يحمل ادعاء مثل زميليه، بل اقتصر دوره في حدود مادة أرشيفية لشعر تقليدي ولم يطلق الأحكام التي تحمي وتميت.

لكن مأساة هؤلاء أنهم يتوهمون شروط واقع غير الواقع الحقيقي في برهته الحالية. فلسنا عُمانيّ تاريخ وأدب، والوعي الأدبي والثقافي لم يعد حكراً على بلدان معينة، مركزية، لتشتع نورها الفريد على مناطق الهامش، بل أصبحت حدود الثقافات والآداب مفتوحة عربياً وعالمياً، وأصبح الأدباء، من عُمان وحتى أقصى قرية في الأطلس الكبير، يتابعون ويتفاعلون مع مستجدات هذه الثقافات بتجلياتها المختلفة، مما يجعل اتجاه التنوير على هذا النحو مثيراً للسخرية، ومما يجعل مفاهيم ضيقة سادت منذ نصف قرن، ومحاولة التكيّل بالحياة الأدبية الراهنة عبرها ضرباً من الوهم والخرف.

نسوق هذه المقدمة، رغم بدايتها، لأن الرجوع إلى البداهة في سجال من هذا النوع أمر ضروري. وهو ضروري، أيضاً، لأن هؤلاء لم يقتصروا على كتابة مقالات حول الأدب في عُمان، رغم خطورتها، بل تجاوز الأمر إلى إصدار كتب، الواحد تلو الآخر، عبر

دور نشر وتوزيع وهم أحرار في ذلك، لكن أيضاً، من مسؤوليتنا ككتاب ننتمي إلى هذا البلد، الذين يكتبون عن ثقافته عبر قنوات رؤيتهم الاستيهامية، أمر ضروري لا مناص منه، حتى لو كان مثل هذا السجل لا يعيننا في مستواه المعرفي المحض.

نلاحظ أن كلا الكتابين يبدآن بحرف الـ «في»: «في الشعر العُماني»، «في الأدب العُماني»، كأنما هذه الـ «في»، التي اتفق المؤلفان عليها، لإعفائهم من مسؤولية الكتابة الشاملة أو التعرض لهذا الموضوع أو ذاك، وهي نية سليمة على كل حال. لكن بدل أن تتحقق هذه النية في واقع الكتابة تحولت إلى فخ، فهي إذ تعفي من الشمول تؤثر أكثر في الدخول إلى صميم الشيء أو الموضوع المتناول عكس ما فعل المؤلفان.

بدءاً من عنوان كتاب الشاروني «في الأدب العُماني الحديث» وبعد اطلاعنا على محتواه تنطرح الأسئلة حول مفهوم المؤلف لكلمة «حديث». فكثير من مواد المحتوى تتناقض مع هذا المفهوم بأيّ مقياس كان. فإذا كان المؤلف استعار هذا المفهوم من النقد العربي الكلاسيكي في العهود العباسية، مثلاً، فهذه النقلة الزمنية، التي تقتلع المفاهيم من أرضيتها التاريخية والثقافية وتقرر استخدامها على أرضيات وأزمته ثقافية أخرى بحذاقها، لا شك تلغي فاعليتها النقدية والمعرفية.

وحتى بافتراض صحة نقل تلك المفاهيم النقدية لنقاد مثل الجرجاني فقد وقع الشاروني في خطأ التطبيق، فقد كان النقد

الكلاسيكي يرصد «المحدث» المستجد في بنيات الثقافة والشعر العربيين، آنذاك، مما جعل هذا المفهوم منسجماً بعمق مع سياق تاريخهم وثقافتهم. أما الشاروني فقد جاء في الكتاب بمواد شديدة التقليد والتكلس، ومن زاوية أخرى، إذا كان المؤلف يقصد بالحديث كل من كتب في هذا العصر الحديث بعُمان، من غير تقنين يضبط به مفهومه، فحتى هذا يوقعه في تناقض، إذ ما دخل قصة «فتاة نزوى» التي كتبت خلال قرون خلت؟ ومن خلال قراءة مواد محتواه يتضح جلياً أن الكتاب عملية خلط وتجميع لمتفرقات لا يجمع بينها جامع، كما يوحي العنوان، إلا كونها مكتوبة من قبل أقلام عُمانية، وكان الأحرى بالمؤلف أن يسم كتابه بعنوان آخر.

يبدأ المؤلف الناقد خطاب مقدمته للكتاب بهذه النزعة التربوية :

«وقد وجدتني أتابع غمو هذه البراعم الأدبية وأسارع إلى تسجيل متابعاتي حتى لا تندثر من ذاكرة التاريخ».

علينا إذن كقراء أن نتابع وجلين خطا براعمه إلى أين وصل بها حظ الكتابة والمتابعة؟

يبدأ الشاروني بالتوثيق والتعريف و«النقد» بداية بالقصة ثم الرواية، وحسب المؤلف، إن القصة، بالمعنى الحديث، بدأت بمجموعة «المغلغل» للأستاذ عبدالله الطائي، ومن ثم حين بدأ سعود المظفر نشر قصصه القصيرة. وبالنسبة للرواية، فلم تظهر رواية عُمانية إلا في أواخر الثمانينات، حين نشر سيف السعدي، المولود سنة ١٩٦٧، روايته الأولى «جراح السنين» هذا إذا استثنينا روايتي عبدالله

الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشرع الكبير». إذن، المولد الحقيقي للرواية العمانية على يد السعدي. ولا نعرف لماذا يأتي عبدالله الطائي استثناء في هذا السياق التأسيسي؟ بأيّ مقياس إبداعي يميّز الشاروني رواية السعدي عن روايتي عبدالله الطائي؟ نطالبه بذلك لأن المسألة خرجت لديه من إطار التوثيق إلى إطار النقد والتقييم، فالتسلسل التاريخي يفترض عبدالله الطائي من غير تحفظ أو استثناء... وبأيّ مقياس يقيّم المؤلف روايات الطائي ويكتشف شوائبها كالشخصيات المسطحة والحوار الذهني، وهو ما ينطبق، أيضاً، على قصص أخرى يكيل لها المديح الكامل!؟

كان الأخرى، بداهة، بالأستاذ الشاروني أن يحدد في كتابه، ولو بشكل أولي، سياق تاريخ هذا الأدب وتطوره الإبداعي ولا يترك الكلام على غاربه فيما يشبه الخلطة الأدبية. فعبدالله الطائي وعبدالله الخليلي، حلقة وسيطة ومهمة تفصل بين كلاسيكية جدية وأفق حداثة محتمل بدأت تسمع أصواته منذ السبعينات وبدأت تتضح معالمه أكثر في الفترة الأخيرة.

الخليلي كان وجوده في كتاب الشاروني باهتاً وسريعاً، عبر ذكره في باب «القصة في الشعر العُماني»، وهو باب مفتعل مثله مثل باب «النثر الغنائي»، حيث أن الشاعر الخليلي يتمثل بإنجازه الشعري الحقيقي في حقل شعره الشاسع والسابق على هذه «القصص الشعرية»، التي بدأ يكتبها في الفترة الأخيرة مثل، «على ركاب الجمهور» والتي يضعها الشاروني بجانب «سلوها»، قصة أبي سرور الجامعي والتي تحكي عبر القافية والوزن حكاية زوج وزوجته أمام القاضي. وحتى أبو سرور

موجود شعرياً في مكان آخر وليس عبر هذه القصص التي تحتوي،  
أيضاً، قصة الكلياني «شريعة الزواج»، والقصتان تحاولان سرد  
موضوعة اجتماعية بأسلوب كوميدي خفيف.

في هذا الإطار كان وجود اسم شاعر كبير مثل الخليلي غير مجزٍ  
لترائه الشعري، الذي ينبغي دراسته على حدة ووفق مقاييس وأدوات  
مختلفة؛ ونلاحظ أن أبا همام أفرد مقالاً حول الخليلي، لكنه كان  
محجفاً وغير موضوعي كما أشار إلى ذلك أحمد الفلاح. الخليلي هو  
امتداد لذلك الرعيل الشعري، الذي يمثله عمايناً أبو مسلم الرواحي  
وابن شيخان وعريباً البارودي والجواهري وبدوي الجبل...

الشاروني، الذي لاحظ وجود «القصة الشعرية» في الأدب  
العُماني، بدأ من «فتاة نزوى» حتى أبي سرور، لم يلاحظ مسألة  
جوهرية، هي أن هذا الشعر مضى طويلاً في شعرة المسائل الدينية في  
أراجيز ومطولات تنحو، أحياناً، إلى ما يشبه الأفق الشعري الصوفي  
في شبكة رموزه وتعدد مستويات هذه الرموز وفق مناخ عُماني.

في مقالاته عن القصة، وهي الأوفر حظاً من صفحات الكتاب،  
يتبع الشاروني نهجاً عمومياً في الكتابة، فهو لا ينظر للقصة في حدِّ  
ذاتها ووفق موقعها ومستواها، بقدر ما ينشد إلى قسر ذلك النهج على  
القصة أو العكس بحيث يفرقنا في عمومية لا مبرر لها كقوله بصدد  
قصص حمد رشيد:

«والحاضر في قصص حمد رشيد يحتضن الماضي،  
والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المواقع

مع الأسلوب الدرامي أو الزماني الديناميكي، والعالم الخارجي - عالم المراثيات يتجاور مع عالم الذكريات، والجدل بينها أساس البناء الفني».

هذا الوصف العام ينطبق تماماً على نجيب محفوظ وعلى الكثيرين... إذن ماذا قدّم الشاروني من إضاءة خاصة حول قصص حمد رشيد الذي أصدر أولى مجموعاته القصصية؟

هذا الطرح العام، الذي لا يتقدم خطوة واحدة نحو التحديد والتخصيص ولا يلاحظ عدا نموذج الذهني المطلق، لا بدّ أن يوقع صاحبه في مجانية فظة، وهي المهيمنة في هذا الكتاب، حيث يمضي المؤلف في تقسيم القصة العمانية وفق المدارس المعروفة في تاريخ الأدب: واقعية - اجتماعية - سحرية - رمزية - سوربالية، ولا ينسى الانطباعية والمحمية في هذا الكاتولوج العجيب.

وفي هذا السياق التشبيحي نفسه يمضي المؤلف في عقد المقارنات الفخمة بين هذا وذاك مكتشفاً بقدرة قادر، نقطة التقاء الإبداعات الكبيرة عبر الأزمنة، مثل اكتشافه التقاء «عوالم» رواية سعود مظفر بأوديسة الشاعر الإغريقي هوميروس، أو قصة صادق عبدواني «الدجالة» برواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي. لكن الشاروني يلاحظ أن عبدواني أكثر منطقية من يحيى حقي الذي لم يجعل من مرض فاطمة النبوية نفسياً مثلما فعل صاحب الدجالة!

ومع روايتي سعود مظفر يصل المؤلف إلى توسيع رقعة التشبيح الفخمة. فرواية «رمال وجليد»، كمحور لتنازع الحضارات، تأتي استمراراً متفوقاً لأعمال كثيرة سبقتها مثل «تخليص الإبريز في تلخيص

باريز» للطهطاوي . وطه حسين وسهيل إدريس ، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح . . . كما يذكر المؤلف «مذكرات أميرة» للسيدة سائلة والتي لا شك تعتبر علامة مضيئة في أدب السيرة تجمع بين الثقافة والمعاشية ومرارة الحنين الذي لا شك في أصالته . لكن الشاروني يستخلص من كل هذا التراث الواسع الذي يشكل خلفية النص التصادمي والمعرفي مع الغرب ، يستخلص تميز رواية «رمال وجليد» بالعنصر الآسيوي وغيره إذ يقول :

«وهذا ما يميز رواية رمال وجليد عما سبقها من روايات في أدبنا العربي الحديث . كان موضوع اللقاء والصراع بين الشرق والغرب محورها . . . تتميز كذلك بأن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة في صورة مقلوبة للصورة المألوفة في معظم الأدب العربي الحديث بوجه عام والأدب العماني بوجه خاص» .

في جو هذه المبالغات والعبارات الكبيرة التي لا يمكن إلا أن نشير إلى بعضها فهي قوام هذا الكتاب ولحمته ، كان الأجدر بالشاروني أن يقوم عدم استواء الشكل وثغراته الكثيرة في هذه النصوص أو عند هؤلاء «البراعم» كما يصفهم ، بدل أن ينهال عليهم بالمديح والإسقاطات والمقارنات الفخمة .

في الكتاب ، أيضاً ، هناك فصل لا يقل غرابة عن أخوانه إن لم يتفوق ، بعنوان «النثر الغنائي» ويفرده المؤلف لرابحة بنت محمود ؛ وهو ليس إلا عملية توريث لرسمات في إطار اللوحة التقليدية السخية عكس نادرة محمود ، التي ارتادت أفق الجديد التشكيلي كما عبّر عن



ذلك الفنان فاتح المدرس . ولم نعرف عن رابحة كونها كاتبة ومن هذا الطراز الذي يصفه ، حيث تتعاقب الخطوط والكلمات ، أشبه بجبران خليل جبران . ويمضي في تكريسها ككاتبة من نوع خاص «كلماتها مفاتيح عالمها الشعري» ونتعرف على عالمها الشعري من خلال قولها التالي :

«الشعر ثورة  
برج في الداخل  
يهزّ الأعماق  
بركان . . . انفجار» .  
وأيضاً :

«لأجل الحياة  
لأجل الجمال  
لأجل أن نبذ القبح  
أن ننسى الحقد  
أن نبذ الشر» .

أيّ مجانية أن نصف هذا التراث ، أن نصفه بالعالم الشعري وبجبران ، ونصفها بأن لها «مفهوم» حسب ما يستنتج الشاروني من شعرها ، مفهوم خاص في الشعر والفن والحياة والفلسفة والطبيعة والمدنية والحضارة . . . إلخ وهو كلام نقرأ أفضل منه في بريد القراء .

ويختتم الشاروني فصل رابحة بنت عمود بالعبارات التالية :

«إن عطاء رابحة السخي يجعلنا نحتر ماذا  
نختار فلم نعرض إلا القليل منه» .

ثم يضيف المؤلف، بلهجة اعترافية تنم عن قرابة روحية بينهما في  
الكتابة، بأنه أول ما قرأ لرابحة بنت محمود وقعت عيناه على ذاتياتها  
كما يعبر:

«ذكرتني بأيام شبابي الباكر، حيث ألفت في أسلوب  
مشابه مجموعتين من النثر الغنائي، «المساء الأخير» .

بقي أن نكرر الإشارة أن هذه الـ «في»، التي تصدر العنوان «في  
الأدب العماني الحديث»، لم تستطع دخولاً حقيقياً فيما اختارته من  
نماذج ولا حتى تعريفاً أو توثيقاً للأدب العماني قديمه وحديثه، بل  
عملية توريط لأقلام بحاجة إلى تقييم حقيقي بما يعني من إيجاب  
وسلب. وبقيت أسماء لم يشر إليها الكتاب وهي تمثل جانباً واسعاً في  
خارطة هذا الأدب؛ على سبيل المثال لا الحصر: أحمد الفلاح،  
زاهر الغافري، عبدالله الريامي، هلال العامري، محمد الحارثي،  
يونس الخزمي، محمد اليحيائي، سعيدة بنت خاطر وسهاء عيسى  
إلخ.

إذ كيف تستقيم أجزاء المشهد الأدبي في غياب أسمائه الكثيرة؟

## الخطاب المتأخر ونقاش البديهيات<sup>(١)</sup>

رد على مقال ابي همام

نشرت جريدة عُمان في ملحقها الثقافي مقالاً بتوقيع أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم وهو، على كل حال، مقال لا يلفت النظر من ناحية القيمة، سواء للمتفق معه أو المختلف، وليس كونه هجوماً على شعر سيف الرحبي أو هجوماً تتسع رقعته ليشمل الشعر المعاصر والحديث وأسماء المختلفة، فذلك أمر طبيعي لا يستدعي رفة عين.

ليس لذلك كله، وإنما لما يؤشر إليه من اتجاه يحمل خطورة ما على سلوك الاختلاف والرأي في عُمان وغيرها، ولما يؤشر إليه (المقال) من محاولة تجهيل سافر لبعض القراء كما ورد في حشياته ونقاطه، التي تضرب دائماً على وتر موروث ديني يتم استقطاب العداء عبره، وأيضاً، طبيعة النزعة المكتوب بها، حيث نجد صاحب المقال يتحدث مثل (بابا) يعمد بماء الطهارة الشعرية فلاناً ويحجبها عن فلان بلغة تذكرنا بمحاكم التفتيش في القرون الوسطى، لولا ضعفها البين،

---

(١) نشر هذا المقال، أيضاً، ضمن كتاب يحمل عنوان «في الأدب العُماني» وهو نموذج لأدب المقاولات، الذي أخذ يمتاح المنطقة. ولنا عودة إليه في سياق المقالات عن أدب الخليج العربي. نشر في الدار المصرية بالقاهرة.

وبوصاية كاملة من غير مراعاة لأبسط قواعد الحوار، وكأنما صاحب المقال على يقين كامل أن الجميع سيصفق له ما دام يعتقد أن هذا البلد ما زال من ناحية الوعي الثقافي والمعرفي صفحة بيضاء، وهذا اعتقاد الكثيرين ممن اغشاهم لمعان النفط من قسوافل الارتزاق والتهريج... على هذا الأساس راح قلمه يخط ما يشاء من غير رقابة ذاتية وعلى الآخر الإصغاء فقط، لهذا التبشير وهذا التعميد. وعلى هذا الأساس راح قلمه يشرق ويغرب خبط عشواء، خالطاً الحابل بالنابل جاهلاً أبسط مقاييس النقد والثقافة الشائعين.

وقد وجدنا بالفعل صعوبة في قراءة مقاله، ليس صعوبة المعرفة العميقة (بالتأكيد) وإنما كل سطر من سطره مكتنزاً بالتهم والشنائم حتى التخمّة، بحيث من الصعوبة فعلاً استنباط فكرة ما للنقاش. جمل إنشائية عائمة في فراغ التهم المقررة سلفاً ومع سبق الإصرار... ومع الصعوبة التي ذكرنا وجدنا أشلاء أفكار متناثرة هنا وهناك يريد أن يطرحها صاحب المقال وهي ليست الأساس في مقاله بقدر ما هي تدعيم عابر للتهم الجاهزة. ووجدنا هذه الأفكار أو أشلاء الأفكار من البداهة بمكان... لكن حتى هذه البداهة أو البديهيّات أوقعت صاحبها في أخطاء يندى لها جبين المعرفة... وتلك هي الأخطاء البديهيّة:

أولاً: يتوسل صاحب المقال بأسماء كبيرة في تاريخ الإبداع الأدبي والفني كالمرحى الفرنسي (موليير). ولكن الواضح أن استعانتة بهذا الاسم يشي بجهله بطبيعة فهم كلام الشخصيات المولييرية، الذي يأتي في سياق ثقافة وتاريخ مختلفين، فالشخصية المولييرية لا تنزع إلى

التفريق بين النثر الإنشائي العادي والكلام المنظوم ضمن قواعد محددة في تلك الفترة البعيدة من التاريخ المعاصر، أي في عهد لويس الرابع عشر، وهذه مسألة لا علاقة لها بالإيقاعات الشعرية ومستوياتها وتطوراتها اللاحقة، كالشعر الكلاسيكي، وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، مما يدل على خلط ساذج في فهم مسرح موليير بخصوصيته ومضامينه المتعددة، المرتبطة في كثير منها بتلك المرحلة... ولقد توصل، أيضاً، صاحب المقال من خلال كلامه إلى أن النثر ليس بالكلام الفني أبداً ولا يمكن أن يكون كذلك، وإنما الكلام الفني هو المنظوم فقط. ولسنا بحاجة، في هذه الحال، إلى القول إنه وقع في مغالطة هائلة لفهم أبجديات الأدب فناً وتاريخاً، ألا يعتبر الرواية والقصة والمسرح... إلخ كلاماً فنياً، دعك من تاريخ الأدب الزاخر بأمثلة لا تحصى.

ثانياً: يعزي صاحب المقال انتشار شعر سيف الرحبي ومثيله في العالم العربي إلى «جماعة سرّية تعمل في الظلام تهديماً لكل قاعدة للعروبة والإسلام»، حين أوصل صاحب المقال تصوراتهِ إلى هذا المستوى من الانحدار، نقول لا بأس، لكن عليه أن يعرف لنا هذه الجماعات وطبيعة عملها في أيّ مكان. كان عليه ذلك، أو أن الكلام عن هذه الجماعات يشبه الكلام عن الحيوانات الأسطورية لما قبل التاريخ... فنحن فعلاً نجهل أيّ شيء عن هذه الجماعات الغريبة وعلاقتها بالشعر، والذي نعرفه أن هذا الشعر تتولى طباعته وتوزيعه دور نشر موجودة ومعروفة في مختلف البلدان العربية وتملك شرعية وجود علني من دولها ومؤسساتها، ولم نسمع أو يسمع آخرون أن هذه

الدور لها علاقة بكارلوس أو آل كابوني أو أدعت إنشاءها سلالة ريتشارد قلب الأسد قائد الحملات الصليبية على ديار العروبة والإسلام.

ثالثاً: يقول صاحب المقال «ليس الحديث عن سيف الرحبي بذاته بل الحديث عن قضية عامة كان سيف الرحبي يمثلها في عُمان، وليته بشر بها في لبنان والعراق أو مصر مثلاً، لكانت مسوغة رغم غرابتها في بلد كعُمان تبدأ فيه حركة الشعر في الانتعاش، فإذا بصاحبنا في الطرف المقابل أو كما يقول صاحبنا أحمد درويش (الكوخ وحمام السباحة)».

نستعجل القول إن الأقطار العربية، التي ذكرها، ليست بحاجة إلى (مبشرين). فمنذ ثلاثينات هذا القرن وحركة التجديد الشعري والثقافي تحفر مجراها في تلك البلدان، وهو مجرى يرفضه بالأساس صاحب المقال باستثناء «العقاد» الرمز المطلق للخير الثقافي، يرفضه مع غض النظر عن المكان. ومن البديهي أن تلك الأقطار تملك موروثاً ثقافياً وفنياً سابقاً من الناحية الزمنية والكمية، وكاتب هذه الأسطر عاش جزءاً أساسياً من حياته فيها، لكن هذا لا يعني أن التطور الإبداعي حكراً على هذه المناطق دون غيرها، أو ما يسمونه بلغة الاقتصاد (المركز والهامش). فيمكن للأفراد في المجتمعات، أحياناً، وفي أي مكان وزمان، أن يخترلوا المسافات ويحققوا عطاءً إبداعياً لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يقاس بوتيرة الزمن العادي وبالمنطق الحسابي المحدود (الإبداع خاصة). كما أن (الكوخ وحمام السباحة) موجود في الدول العربية قاطبة بعد أن فقدت هذه

المجتمعات سير تطورها الطبيعي بفعل التدمير المستمر. لا يخفى من سياق الحديث أن صاحب المقال يضمّر قليلاً من البلد الذي يعيش فيه الآن، ولكأن هذا البلد بثقافته وتاريخه قاصر عن الإبداع، وعلى (أبوهمام) وأمثاله أن يعطوه الثقافة جرعة جرعة وبالأقساط كي لا يجزّ صريعاً.

نسارع إلى القول، أيضاً، إن الإرث الإبداعي لأقطار الوطن العربي هو إرث مشترك لجميع أقطار هذا الوطن وفنانيه ومثقفيه، وهو معين التكوين المشترك لهؤلاء مع التأكيد على بعض الخصائص والتفاصيل.

رابعاً: يقول صاحب المقال: «إن أدونيس وتلميذه الماغوط وغيرهم لا همّ لهم إلّا الازدراء بكل الشعر العربي وهي زلة الغربيين... إلخ». لا نريد الدفاع عن أدونيس أو الماغوط وغيرهم، فمثل هذا الدفاع هو تحصيل حاصل، لكننا نريد توضيح نقطة يعرفها كل قارئ ومطلع على الشعر والثقافة العربية القائمين وليس النقاد والمتخصصون فقط، وهي أن المناخ الشعري أو القصيدة عند أدونيس تختلف كلياً من حيث الاتجاه واللغة وتقنية الكتابة عنها عند الماغوط. فحيث تبلور قصيدة أدونيس حول ما عرف (بالقصيدة الكلية) ذات المحمول الفلسفي والحضاري، وحيث قصيدة الرؤى والأصوات المتعددة في معمارها الهندسي. فإن الماغوط يتجه اتجاهاً آخر حيث تميل قصيدته نحو التفاصيل اليومية بصغائرها ومفارقها صاعدة إلى أفق الشعر في بنية مقطعية تختلف عن قصيدة أدونيس أو السيّاب أو يوسف الخال.

إن ملاحظة صاحب المقال تتسم بجهل فاضح حول التقاط أبسط الأشياء في الاتجاهات الشعرية العربية المعاصرة وحشرها في مسار غيرها.

أما بالنسبة لازدراء الشعر العربي كما يعبر، فليس هناك ازدراء في نظرنا أكبر وأكثر بلادة من ازدراء أبناء لغة هذا الشعر في جهلهم بأفاق تطوره ومساره التاريخي وتجلياته المختلفة... يقيناً أن الغرب يزدري هذه الأمة ليس في شعرها، وإنما في كل جوانب حياتها وتاريخها وماضيها وحاضرها، وهذا أمر بات معروفاً لدى الجميع. لكن، أيضاً، هناك الجهات التي تتجاوز مركب هذه العنصرية وتخفي بالإبداعات البشرية، التي تصلها ترجمة وتقديماً وبحثاً، فلا يمكنها النظر إلى الغرب كشخص مجرم تجاه ثقافتنا دفعة واحدة فهناك أكثر من (غرب) وأكثر من اتجاه وزاوية نظر.

خامساً: يقول صاحب المقال: إن هذا الشعر يهدف إلى «تخطيم اللغة العربية». نحن نرى أن كل شاعر مبدع، ومنذ القدم، يحاول استخدام اللغة استخداماً شخصياً وعلى نحو خاص، وأن يخرج من استخدام السائد والقاموسي، الاستعمالي الضيق، إلى فضاء من الدلالات والإيحاءات، فيه الكثير من الابتكار، وإلا كيف يتفرد الشعر عن الكلام العادي. هكذا منذ امرئ القيس وحتى المتنبي وأبي تمام حتى العصر الراهن... في الشعر الجديد هناك طرق جديدة في استخدام اللغة والتركيب والرؤية، وهذا ما يمنح اللغة الشعرية حيويتها وشبابها المتجدد. أما موتها وتخطيمها بالمعنى السلبي فيأتي عبر استخدام المكرر والجماد لها من قبل شعراء ليس لهم من الشعر إلا



التسمية الشائعة وهذه هي السمة الجوهرية للإنحطاط الأدبي في كل العصور.

سادساً: أما قول صاحب المقال: «... إلّا بعض أناس يتناحرون على مثل هذا الكلام فيقرأونه في جلسات خاصة في أماكن مثل مقهى الريش وأتيليه القاهرة، ولهم نظائر بلا ريب في بلدان عربية أخرى».

لا نعرف هل يقرأ شعرنا في مثل هذه الأماكن أم لا؟ لكننا نعرف أن هذه الأماكن كانت تجسد مجد الثقافة المصرية وتحلياتها الإبداعية الرفيعة والتي يبدو أن صاحب المقال لا مكان له فيها، لا مكان له بين أماكن وكتابات انتزعت شرعيتها الإبداعية واحترامها، من نجيب محفوظ ورمسيس يونان حتى الجيل الجديد في الثقافة المصرية الراهنة، ونفس الكلام ينطبق على المنتديات والأماكن التي يتحرى صاحب المقال قراءة شعرنا فيها.

واستطرداً، نذكر اسم الكاتب الكبير لويس عوض وهو من أوائل الكتاب العرب، الذين خدشوا البنى الشعرية التقليدية إيداناً بشعر آخر وتصور آخر أكثر مواءمة لروح العصر. فقد ذكر صاحب المقال بأن لويس عوض قد تنبأ بالتغيرات التي ستلحق بالشعر العربي الحرّ وأن صلاح عبد الصبور سيصبح تقليدياً لأن موسيقى جديدة ستنشأ بدلاً من موسيقى الشعر الحرّ. وبناءً على ذلك اتهم صاحب المقال عوض بالخبط والنذالة وهو كلام لا يصح من أخلاق الحوار. ويبدو جلياً أن صاحب المقال لم يفهم فحوى كلام لويس عوض، الذي لم

يرمى إلى رمي شعر صلاح عبد الصبور وأمثاله إلى سلة المهملات بقدر ما يهدف كباحث إلى رصد دقيق فيما يطرأ من تغير وتطور في بنية الشعر العربي الحديث.

ورغم أننا لا نتفق مع لويس عوض في نقاط كثيرة، لكنه استطاع بالفعل أن يستشرف ما طرأ، لاحقاً، من اتجاهات وإيقاعات جديدة في مشهد شعري تتجاوز فيه أنماط تعبيرية مختلفة؛ فنجد إلى جانب التفعيلة قصيدة النثر والنصوص المفتوحة... إلخ.

ومن لويس عوض ينتقل صاحب المقال إلى مجلة (شعر) اللبنانية فيقول: إن هذه المجلة «تبنت أخلاطاً من الكلام نثراً وشعراً حراً وشيثاً بين بين». بهذه اللغة الركيكة أراد أن يعبر عن ما اصطلاح عليه (بالنص المفتوح)، وهي تسمية على ما يبدو غريبة عليه، والغريب عليه، أيضاً، في السياق نفسه، أنه منذ بداية القرن وخاصة في العقد الثالث منه حصل انعطاف أدبي تجسد في انفتاح الفنون على بعضها، فنجد عناصر مشتركة بين الشعر والسرد والسينما والمسرح من غير أن يفقد كل فن خصوصيته. وهذا ليس بغريب على الأدب العربي وهو ما نجده واضحاً في شعر المميزين في هذا الأدب، حيث تتقاطر الصور الشعرية في لقطات ومشاهد صاغتها عين حادة ومخيلة تجرف في طريقها مظاهر الوجود من النملة والكرسي حتى أنين القرية وصخبها مروراً بالنيازك وجبال الهملايا.

سابعاً: من المفارقات المضحكة حقاً، أن صاحب المقال الذي يعني ستة عشر قرناً أو يزيد من التراث، ويتهمنا بمجافاته والقطعية معه، لا يعرف دلالة كلمة مثل (التضمين) فيقول: «من غرائب

طباعة هذا الديوان أن يكثر من التضمين وهو فصل جزئي الكلمة في سطرين».

أولاً - إن (التضمين) ليس فصل جزئي الجملة كما يقول وإنما هو الإتيان بقول شاعر آخر أو أي كاتب في سياق شعري خاص ليخدم مناخ القصيدة ودلالاتها العامة.

ثانياً - حين قصد من كلمة التضمين فصل أجزاء الجمل وتوزيعها على الصفحة البيضاء، وهو خطأ كما أسلفنا، ارتكب خطأً بديهاً آخر وهو أن توزيع الجمل أو الصور الشعرية ليس خاضعاً لقواعد محددة سلفاً في الشعر الحديث، وإنما لسيكولوجية الشاعر ومزاجه في التقطيع والتوزيع ووضع تصميمها الكامل على الصفحات.

ثامناً: يقول صاحب المقال: «إن أصحاب الحداثة يرون في سابقهم من أصحاب التفعيلة رجعية وتقليدية».

نتساءل، من باب تاريخ الأدب، من هم أصحاب الحداثة؟ ومن هم أصحاب التفعيلة؟ فبدر شاكر السياب وأدونيس ونازك الملائكة والحجازي ومعظم رموز ذلك الجيل من الرواد، الذين أسسوا لهذه الحداثة، هم الذين يكتبون قصيدة التفعيلة بشكل أساسي. وهنا يقع صاحب المقال في تناقض حدّ الأمية في فصله بين الحداثة وشعر التفعيلة، وكلمة (حداثة) في الشعر العربي تشمل كل الأنماط التعبيرية الراهنة عدا الشعر التقليدي. ولسنا هنا في مجال التقييم وإنما في مجال ضبط بعض المصطلحات البديهة، التي يخلط صاحب المقال عاليها سافلها، ليس بسبب عدم الأمانة المعرفية وإنما بسبب الجهل بها.

هذه النقاط - كما أسلفنا - تشكل غيضاً من فيض في خضم المغالطات والاستخدام السيء لكل ما يمت بصلة إلى مبدأ الاختلاف الذي يفترضه الدكتور أبو همام والذي لم نعرف له مثيلاً، ربما حتى في محاضر البوليس الألباني... فالخلاف في حد ذاته لا يزعجنا، شرط أن لا يسقط في هذا العماء الكامل عبر القراءة بالمقلوب.

كنا نتمنى أن يتخذ النقاش وجهة أخرى تتسم بشيء من المتعة المعرفية ويعفينا من الرجوع إلى البديهيّات، التي هي مضجرة حتى في صحتها، إن لم يضاف إليها اجتهداً جديداً والتي لاكتها المجالس والألسن حتى أصبحت مثل خرقة بالية. لكن يبدو أن التمني شيء وواقع حال هذا «الكاتب» شيء آخر. كما نأمل مستقبلاً أن يعرفنا بتناجه الحقيقي، فنحن نجهل عنه ذلك، عدا ما نشر من مقالات على هذه الشاكلة وبعض القصائد في إطار الشعر العمودي الأخواني، الذي يقترب من الفكاهة. نقول ذلك لأن أبا همام يتكلم بلغة عارفة أو بالأحرى متشاطرة (من الشطارة) وهذا يفترض تاريخاً كتابياً على الأقل، مهما كان نوعه.

## حول سؤال «التعددية»

منذ سنوات وبعض المثقفين العرب يلوكون كلمة «التعددية» ويشهرونها شعاراً قاطعاً مانعاً دون أبسط أثر لهذه الكلمة في الحياة العربية بشتى نواحيها وعناصرها . . .

تتنظم هذه الكلمة أو هذا المصطلح ضمن موروث أصبح عائلة هائلة من الكلمات والشعارات بقيت في إطار الصخب التنظيري فقط، وفي إطار كلام المثقفين والكتاب، الذي تحول إلى ثرثرة من فرط ما هي صماء . . . الحياة العربية . هذه الحياة بمؤسساتها و«تعدديتها» هي التي همّشت المثقفين الحقيقيين وحولتهم إلى فائض قيمة في مغامرة بحث «سيزيفي» عن لقمة العيش وبعض الكرامة!

ماذا تعني «التعددية»؟ ماذا تعني في الخطابات الأخرى، التي تتوزع في أكثر من نظام وقارة وجهة، وماذا تعني على الصعيد العربي؟

لا نطالب بمثل هذا الجواب القاطع الآن. وإذا جاء بمثل هذا الشكل الجاهز والنهائي فهو ضد منطلقات سؤاله الباحث عن موطئ قدم في أرض لا مكان له فيها. خاصة وأن سؤال التعددية، الذي

تحول إلى شعار ضمن العائلة، جاء متأخراً بالنسبة لأخوانه من الشعارات الأخرى: القومية، الحرية، الاشتراكية، فلسطين، الوحدة... إلخ هذه الشعارات، التي أخذت في تعميم الخطاب العربي بكل أطرافه وفرقاته، أخذت بداهة المقدسات وعموميات هذه البداهة ومسلحتها وحماستها وعواطفها الجياشة، ولم يجزِ النظر أبعد من هذه البداهة إلا بعد أن تفككت عُرى الكثير من المجتمعات العربية، التي أنتجت ما هو أسوأ من الحروب الأهلية والطائفية، وجرى احتلال المزيد من الأراضي العربية، وصار عجائز الوطن العربي ومخضرموه يترحمون على «أيام زمان»، أي حين أصبحنا في قعر الهاوية كسياق طبيعي لتهميش الرأي الآخر وتهميش المعرفة الحقيقية (وليست معرفة الكتبة) وسيادة الرأي الوحيد الأوحده، الذي لا يطاله الشك في شيء. وفي كل مرة ومنعطف هزيمة وانسحاب في شتى الأصعدة، ينبري المنظرون الأيديولوجيون والكتبة لتبرير ما آلت إليه الأمور وإعطائها شرعية في سياق تاريخ خارج التاريخ وشروط خارج الصيرورة الفعلية للأشياء وحركة المعيش.

ودائماً هناك «العدو الخارجي»، ذلك الثور الأسطوري، الذي يعلق على قرونة كل المؤمرات والأخطاء والدسائس في حق هذه الأمة. أما «الداخل» فالمساس به هو مساس بالقوانين والبداهات المطلقة، التي يجب أن تسير في خط تطور تصاعدي نحو الأفضل، من غير النظر إلى الأحداث والعوارض والمستجدات. وإذا كلفوا أنفسهم بتناول هذا «الداخل» وأوضاعه وجماعاته وشعوبه، فلا بد أن يذهب الكلام إلى أن هناك «عملاء الداخل» للمستعمر، يحاولون تدمير هذا البنيان المرصوص ويتم تبادل التهم والانقلابات... هكذا ببساطة

الدعابة وتبريراتها الجاهزة.

مرة أخرى ماذا تعني التعددية؟

في سياق خطاب «الأخر» هناك «التعددية» في المجتمعات الغربية الليبرالية، ولسنا بصدد الدخول في تفاصيل هذه التعددية ونوعية تمثلها في القطاعات الشعبية والثقافية والفنية، التي أقرتها تلك المجتمعات ومفكروها وقادتها وفق تقعيد معين منذ قرون.

وهناك «التعددية» التي أتت بها عواصف التغيير في بلدان أوروبا الشرقية وتحولها من بيروقراطية الحزب الواحد والدولة «الكليانية» إلى آفاق تعددية معينة في طريقها إلى وضوح المعالم وبيانها. . . إلخ.

لا نرمي من هذين المثالين الاحتذاء والقذوة المطلقين، لكنهما مثالان بارزان في تاريخ البشرية المعاصرة. ومثال الشرق الأوروبي أعطى درساً مريئاً بأن هذه التعددية جاءت كولدة رحمية، طبيعية، بُنى المجتمع وتطور مساره وعناصر وعيه ضد أنظمة القسر العقائدي مهما كان نوعها، أي ليست إملاء متعالياً لظروف طارئة ومؤقتة.

في الحال العربي، الأمور في سيرها المتعرج، الغامض، بالمعنى الفظ للكلمة، لا تنبئ بالخير الوفير ولا بأقله. يجب أن تكون الصراحة في قلب المأساة وفي موج هذه الذاكرة المعذبة لجيل من الأدباء والمثقفين، لم يرث إلا الغبار وانسحاق الأحلام.

على سبيل المثال، ماذا يعني صعود التيار الأصولي المتطرف واكتساحه لأكثر من موقع في الخارطة العربية، معمماً رؤية شديدة الظلامية والتعصب على كل أوجه الحياة العربية، وناشياً كل تراث

وانجاز معرفيين حققهما العرب والبشرية طوال التاريخ القريب  
والبعيد؟ هذا التيار، كما هو واضح عبر ممارسته الفعلية، مقطوع  
الجزور بالتيار الإسلامي الحقيقي المتمثل في الأفغاني ومحمد عبده  
وغيرهم. مقطوع الجزور من حيث النظرة إلى الحياة البشرية بأوجهها  
الفكرية والاقتصادية والسياسية والأدبية، وتطال هذه القطيعة طبيعة  
الطرح الميتافيزيقي الذي كان الأوائل يطرحونه عبر دراية بشؤون  
الفكر والفلسفة في المستوى الكوني. إنه نتاج عصور الانحطاط وقمع  
الرأي المستنير. وإلا ماذا يعني صعود هذا التيار الساحق لأي تعدد  
ممکن؟

هل تأتي مرحلة أخرى من الترحم على «أيام زمان»، لكن هذه  
المرة ليس عجائز الغد في الوطن العربي وحدهم الراشحين حينئذٍ  
وترحمًا، وإنما سينضم إليهم أصحاب الفن والرأي في مأدبة نواحٍ لا  
حدود لتخومها. . . ؟

مصادر قهر التعدد وهيمنة سلطة النموذج الواحد والفكر الواحد  
والمزاج الواحد انعكست بشكل مربع على أشكال التعبير الأدبي  
والفني، وهو تموضع طبيعي في سياق وهم إنتاج الحقيقة الكاملة  
ووهم إنتاج المعرفة من طرف واحد وما عداه يجب أن لا يمارس  
التفكير والخيال إلا في حدود مرآته وعرينه.

فذكرى «جدانوف» السوفياتي و«مكارثي» الأميركي التي ما فتئت  
تفترس ذاكرة المثقفين في المستوى العالمي، وجدت تجليها الواضح  
على الصعيد العربي مدعومة بتراث دموي لا شك في فاعليته. . .  
ومثال الأيديولوجيات والمدارس الأدبية وانعكاسات قسرها على نمذجة



الإبداع والمبدعين، بالغ القرب والوضوح، بحيث لا يستدعي إعطاء أمثلة على ذلك. فكل جماعة يسوقها وهم الانتماء إلى جماعة أو مدرسة ما، تدّعي إنتاج الحقيقة الأدبية والنموذج التعبيري الأمثل وما عداه باطل الأباطيل... هكذا بالنسبة لدعاة «الواقعية الاشتراكية» وهم في المقدمة؛ ولا يشذ عن السياق دعاء السريالية والوجودية وقبلهم من الرومانسيين والرمزيين إن وجدوا، مقيمين المآثر والحدود الفاصلة بين ضفاف التعبير وأنماطه المختلفة...

إما أن هذه المدارس، والإنجازات الهامة منها، إرث إبداعي مشترك وكل يستفيد منه بطريقة الخاصة وإما تقاطع هذه الأنماط والرؤى المتعددة المشارب.

## حول ظاهرة الاستبداد الشرقي

ليس ثمة إجابات محدّدة عن ملابسات هذه الظاهرة المتفرعة في أفانيم مختلفة تنبني منها آلية القمع الرهيبية، التي تمارس في المجتمعات الشرقية. يكفي أن نبعث الأسئلة، التي تحبل بإمكانية الأجابة. فالكثير من البحوث والمجلدات، التي تجرّج في هذه الغابة الكثيفة التي تشكلت عبر القرون، غالباً ما تلجأ إلى العموميات النظرية التي لا تقدم تشخيصاً حقيقياً لوضع يملك خصوصية في هذا المجال أكثر من أي شيء آخر. لذلك فهي تضع في متاهة التجريد... مثلاً، حين تطرح لازمات بديهية مثل القمع، الاستبداد، موجودان في كل التاريخ البشري في مختلف الأجناس والأماكن، هذا صحيح. لكن يبقى في إطاره العام ولا يتقدم خطوة في أحشاء هذه الغابة المعقدة من الاستبداد الشرقي والعربي كخصوصية. نقول «خصوصية» لأن هذه الكلمة تحمل سؤالاً خطيراً للنّاظر بعين نقدية لمختلف المراحل التاريخية في الأرض العربية، كنموذج. ففي هذا الوطن، الذي ينهشه سرطان الاستبداد، نجد حتى في العهود العربية التي ازدهرت فيها الآفاق المعرفية والبحثية والأدبية، وشهدت ظهور فلاسفة مثل ابن

سينا وابن رشد ومحيي الدين بن عربي والكندي وشعراء مثل أبي العلاء المعري وأبي تمام والمتنبي ونقاد مثل الجرجاني والجاحظ. . حتى في تلك العهود المضيئة، على مستوى الخارطة البشرية كلها، نجد أن «الحرية» لم تناقش كمفهوم معرفي وشرطي لحياة الفرد والجماعة. الفلاسفة الذين تركوا مئات المجلدات التي تخوض غمار المعرفة العنيدة في مناح شتى، حاذروا النقاش الواسع في مسألة الحرية وحتى على صعيد الترجمات من الفلسفة الإغريقية، التي ازدهرت في تلك الفترة، لم نكن نعتز إلا على ما يدعم هذا الرأي. فكأنما الدولة الكلية، السيطرة والعنفوان، مستقرة دوماً تجاه هذه المسألة، التي تجرح وقارها. . وكأنما ثمة فصل بين التطور المؤسساتي للدولة في تلك الفترة وبين الحرية والديمقراطية في تسيير شؤون المجتمع.

بهذه الخصوصية، فالقمع الشرقي أكثر عراقية من دكتاتوريات أميركا اللاتينية العريقة هي الأخرى والفتاكة. هذه الخصوصية في روح الاستبداد الشرقي تستدعي المعالجة ضمن معطائها الخاص وليس ضمن التنظير التجريدي العام. . فلا ننكر أن الشعوب والأمم الأخرى، في أوروبا وغيرها، شهدت ظواهر مماثلة في اشتداد وطأة القمع، لكن ذلك كان في عهود انحطاطها لا في مراحلها الحضارية كما في الشرق عبر النموذج العربي سالف الذكر.

فالحضارة المعاصرة، التي فجرت طلائعها الأولى برجوازيات أوروبا في تجلي ذهنها الصاعد آنذاك وكانت عتبه الأولى، الثورة الفرنسية، كانت البديهيات المفهومية الأولى لهذه الحضارة هي الحرية والمساواة والديمقراطية وإن على المستوى الداخلي وحده. ففولتير

وروسو ودانتون كان هاجسهم النظري والعملي مسألة الحرية في منظومة مبادئ تلك الحضارة. . . هذه المسألة تستدعي نقاشاً لوضع الإصبع في الجرح، الجرح الذي نمت في أعماقه الديدان والحشرات وتراكمت منذ العهد العباسي الثاني وحتى اللحظة الراهنة. فالمجتمع بمؤسساته يدخل كل ساعة ظروفاً أقسى في ساحة الانحطاط الشامل. والدولة تستكمل بناء آلية القمع والسيطرة وتمتد اخطبوطها الأسود في كل خلايا المجتمع كائنة كل زفرة ألم يطلقها كائن بشري.

الدولة تحشد كل شروط القمع لتدجين الإنسان وإحالاته إلى القطيعية التي تملك الشعارات. وبهذا تتحول الهزائم إلى انتصارات، والفقر إلى غنى، ويخضع التاريخ لإعادة تركيب قوامه الكذب والتدجيل. وقد أصبح واضحاً أن الدولة الشرقية لم تستفد من إنجازات الحضارة المعاصرة قدر استفادتها في بناء الأجهزة القامعة، التي تعمل على تدمير أنماط التفكير في المجتمع، وتحويله إلى غمط واحد، هو نسق تفكيرها فقط. . . من هنا تنبثق عملية تهيمش الفعاليات الثقافية والاجتماعية إذا لم تخضع لنمط التفكير الواحد. . . وعلى طريقة «ماركوز» في خلق الإنسان ذو البعد الواحد. لكن هذه المسألة لا تتم في الشرق عبر الوسائل البرجوازية المتطورة والمستورة بأجهزة التحضر، وإنما تتم عبر القمع العاري والفتك الوحشي اللذين ينجزان في وضوح النهار.

هذه الروح الاستبدادية أصبحت المعزوفة الثابتة في غابة القمع الشرقي، وتجد تجلياتها، أيضاً، في صفوف الأحزاب التي لم تصل إلى السلطة بعد. فالقوى، التي لا تطرح مشروعاً حضارياً متكاملاً لإنقاذ

المجتمع بل تحركها شهوة السلطة فحسب، لا بد أن تسقط في مستنقع القمع الدموي للرأي الآخر ومن مختلف الاتجاهات السياسية، يمينا ويساراً، إذا صح التعبير. ومرة أخرى نتذكر بداية العصر العباسي الثاني، لنرى أنه منذ تلك الفترة والقوى المتصارعة في الساحة العربية، يحركها على نحو حاسم النزوع إلى الكراسي، ليس إلا.

لذلك، من الطبيعي أن يتخبط المجتمع في أنفاق لا نهاية لها من الإحباط والهزائم والانكسارات، حيث الدولة «الحديثة» تتركب المذابح والتنكيل تحت شعارات الوطنية والقومية والتحرر، مفارقة مضحكة هذه الشعارات، التي أفرغت من مضامينها، تتحول إلى ترسانة لتبرير القمع. . .

كم من المجازر ارتكبت تحت مرآتك أيتها الحرية؟

## جماعة: الخبز والحرية... / ورقة البهاء

في ثلاثينات وأربعينات القرن الذي نشهد نزيفه الأخير، كانت ساحة الثقافة والإبداع بمصر تضطرب في مشهد بالغ التنوع والاختلاف، مشهد صاحب بالرؤى والتيارات والهواجس وصاحب بصرخات التحرر وبالمجازر في المستوى البشري الشامل.

في ظل هذا المناخ ولدت «جماعة الخبز والحرية» ومجلتها «التطور». كانت هذه الجماعة، التي يتصدرها كل من جورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل وأنور كامل وألبير قيصري وكامل التلمساني وآخرين ممن كانوا مدفوعين برغبة قوية للخروج من أسر الجاهز في الثقافة والفكر وارتداد أصقاع جديدة ومحركة على الذهن العربي.

كانوا راديكاليي الأدب والفكر والسلوك، تتوزع نشاطاتهم بين الشعر والسرد (قصة - رواية)، والفن التشكيلي والسينما ونصوص عصبية على التصنيف، أي كانوا صدىً عميقاً لانعطافات الأدب والحياة التي تجلّت في تلك الفترة في التيارات الطليعية الأوروبية... وكانت لهم أوثق الصلات الأدبية والشخصية مع الجماعات السريالية، التي رأوا فيها بتلك المرحلة التعبير الأكثر اقتحاماً وصدامية مع القوى

والأفكار، التي تقود العالم إلى دمار شامل.

وكي لا يؤخذ هذا الكلام على عواهنه، فقد كان ذلك المرجع الأوروبي ومنجزاته مستخدماً عند الكتاب المصريين في سياقه الخاص وضمن معطى تاريخي مختلف، مما ينمُّ أيضاً، عن تباين المستويات وأنماط التعبير والرؤى عند كتاب هذه الجماعة ومجلة «التطور» التي كانت مسبوقة في حينها على الصعيد المصري بمجلة «أنيفور» وبعدها بـ «الثقافة الجديدة» والأخرى «أن أن نقول»، وخاصة ضمن معطيات تلك الفترة، لم تكن علاقاتهم بأقرانهم الفرنسيين والأوروبيين علاقة مرجعية بل علاقة تفاعل وإعجاب في حدود الممكن والخاص، أو هذا ما ينطبق على الكثيرين منهم والذين دخلوا السجون في عهد الملكية بمصر ومن ثم همشوا ثقافياً وفكرياً.

هذه الإشارات لا تنوي الدخول في تقييم على ضوء شروط الإبداع والتاريخ القائمين، حالياً، بقدر ما هي كلمة تقدير لفترة إبداعية، بأشخاصها وعذاباتهما ومواجهاتها والتي أبت الثقافة السائدة إدخالها ضمن نسيج الثقافة المصرية والعربية وفي المكانة الجديرة بها.

نشير إلى أن الشاعر عبد القادر الجنابي سبق أن لفت أنظار الكثيرين حول بعض أفراد هذه الجماعة وأصدر في باريس كراسات حول حياتهم ونتائجهم. وفي مصر هناك أنور كامل، أحد مؤسسي الجماعة ومسؤول مجلتهما، وهو الآن يجسد الذاكرة الحية لتلك الجماعة التي فرقتها الموت والمنفى، كذلك بعض شعراء السبعينات.

## ورقة البهاء

الإصدار الجديد لدار «توبقال» المغربية، هذه الدار، التي، على ما يبدو، اختزلت الزمن ونالت في غضون سنتين سمعة واسعة قلما نالتها دار أخرى عبر سنين.

الإصدار الأخير لتوبقال، ديوان للشاعر والناقد المغربي محمد بنيس بعنوان «ورقة البهاء»، يتابع فيه الشاعر المغربي خطه الشعري الذي بدأه في «ما قبل الكلام» و«مواسم الشرق»، حيث تداعيات اللغة من غير حدود بين الواقع والهذيان وبين الذاكرة والحلم، لغة متدفقة كسيل جارف، في أعماقه العالم والأشياء، الناس والطفولة، وفي أعماقه مدينة «فاس» مدينة الشاعر التي ولد فيها. . . ها هو بنيس، هذه المرة، يكتب عن مدينة، لكن ليست ككل مدينة، إنها مدينة فاس:

«فاس عرصات الروح

الوثنية

التاريخ

نواير الغنباذ

فاس مجنون ليبحت عن مجنونه



نيرنج بين بقاياها  
تنعيم  
رباب أندلس  
أعياد لا حلم لها  
تكوين مساء مضطرب  
شطحات منفية  
تكوين الماء».

بنيس لا يبدو في ديوانه الأخير متعباً من لغته الكثيفة، حدّ محو  
مدى الكائنات والأشياء من فرط سديتها وتدفقها، بل يتابعها بتلذذ  
تصعيدي، ممتلكاً ناصية القول ومهوماً، كمن يركب أرجوحة في  
فضاء اللغة الذي هو فضاء فاس في هذه القصيدة الحنينية الطويلة.

## عبد الفتاح كليطو في كتابه : الغائب

ما بات جلياً في حركة الثقافة العربية هو تلك الحركة البحثية والأدبية التي تمضي صعداً في السجال الثقافي والمعرفي، سواء عبر الإبداعات الخاصة أو الترجمة - في المغرب العربي، هذا المغرب الذي ظل، في فترة، هامشياً أو مهمشاً بالنسبة لحركة الثقافة العربية ذات المراكز الشرقية التي تتمتع، بحكم عوامل مختلفة، بما يشبه الوصاية على نحو ما. . نلاحظ عبر الأسماء والتتاجات المتعددة، التي تشكل وجهة المعرفة والثقافة في ذلك المغرب، نلاحظ ما يشبه الركض لتغيب وجه ذلك الأب الشرقي، الذي يطل برأسه عبر تراكم تراث ورؤية هائلين. أقول «تغيب» وليس ما يشاع أحياناً، كتطبيق للمفهوم «الفرويدي»، في قتل الأب، استطراد الجاهز من الأفكار في غير سياقها الحقيقي. في الحالة المغربية هناك رغبة في تخفيف هاجس هذا الحضور، الذي أصبح إعلامياً أكثر منه شيئاً آخر، وإلاً فالثقافة العربية تغني بعضها أطرافاً ومراكز. إذ أصبح التعبير وفق معطيات الذاكرة. وبجدارة استطاعت الحركة الثقافية المغربية بأساليبها المختلفة، أن تعطي دماً جديداً للثقافة العربية وتطرح عليها

## إشكالات جريئة وعميقة .

عبد الفتاح كليطو واحد من أولئك الذين تتسم أعمالهم البحثية بالجدية ومتعة النص ، صدر له حديثاً كتاب (الغائب) دراسة في مقامة للحريري . وهي حول المقامة الخامسة للحريري . . . كليطو يتحرك في مدار بحثه بين قطبين رئيسيين ، قطب يضرب جذوره في مرجعية تراثية تمتد حتى الجرجاني وقطب مرجعيته غربية معاصرة تجدد في الفيلسوف الفرنسي «جاك دريد» استقامتها المنطقية . . . لكن كليطو لا ينشذ إلى مراجعه انشداداً آلياً وإنما يتحرك بحرية باحث بعين شعرية ، محوراً تحليله للمقامة حول جمل وكلمات تشكل بؤراً دلالية أكثر من غيرها . . . فالمقامة الحريرية تبدأ بذكر الليل كبؤرة دلالية أولى لتنتهي بذكر النهار كبؤرة دلالية أخيرة . وما بينها يتحرك الباحث مفتشاً عن المختبىء وراء مكر الكلمات . . . «البداية تحت قمر شاحب والنهاية تحت علامة شمس ساطعة . . هل من الممكن تصور العكس؟ تصور بداية المقامة تحت حكم الشمس ونهايتها تحت حكم القمر، لا أعتقد ولا أخال القارئ يعارضني في ذلك . فالبداية تحدث عن سمر، والسمر مرتبط بالليل لا محالة، ثم هناك سبب آخر، المقامة تروي خداعاً تتعرض له جماعة، خداعاً يستمر طوال الليل ولا ينكشف إلا في الصباح . الخداع موصول بالليل بالقمر أما الصدق فموصول بالنهار بالشمس» . هكذا يمضي المؤلف في تحليله للسمر، الذي هو افتتان بالخرافة وهذا الافتتان لا يتم إلا على ضوء القمر وغرابته، التي تدفع المتسامرين إلى هاوية الخرافة عكس الشمس التي لا يمكن لأي هوس أن يخترق صدق سطوعها . فالحريري يبدأ مقامته كالتالي : «في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذ

من لجين» فاللونان هنا يتّان عن نقصٍ في القمر، فهو لا يُرسل إلّا نوراً ضعيفاً فاتراً وعبر خلفية شعرية - ميثولوجية - يستشف عبد الفتاح كليطو أن هذا النقص وهذا الالتباس في القمر يتّان، أيضاً، عن التباس وريبة في الليلة الموصوفة نفسها، فهي ليلة غير مستقرة على حالة وعلى خلق. وتتداعى الصور التي تؤدي إلى ربط القمر بالحية التي هي أيضاً، حيوان قمري، حيوان ماطر. أليست هي التي أغوت آدم وحواء؟؟!!

يختفي القمر لكن ليس هذا الاختفاء وهذا الاحتجاب إلّا خدعة. فيها هو البديل يأتي لينوب عنه. البديل كائن أرضي هو الطارق في دجى الليل. هو أبو زيد السروجي الضيف، الذي حل على الحارث بن همام، والذي له كل صفات القمر وفي مقدمتها فن المحاكاة، فهو لا يستقر على حال. يغير شكله وزيه كما يغير كلامه فلا يمكن تحديد هويته وسلالته فهو كالقمر وبالتالي كالحية كائن حربائي ماطر.

هناك عنصر آخر مشترك بين أبي زيد السروجي والقمر هو الحاجة الملحة للآخرين، فالقمر بحاجة إلى استجداء نوره من الشمس كذلك أبو زيد الذي يعاني من نقص لا يمكن ملؤه إلّا بما في حوزة الآخرين. إنه نقص في الحياة يترتب عليه مرض وتأرجح بين الحياة والموت.

حين يدخل أبو زيد إلى بيت مضيفه لم يشرع هكذا في سرد قصته وإنما بناء على رغبة حيث يكون السرد جواباً على سؤال كقاعدة لبدئه واستمراره. فالحارث بن همام يقول لأبي زيد أرو لنا (غريبة من

غرائب أسفارك) أي أن الراوي مطالب بخرافة وهذه الخرافة لا تستكمل عناصر التشويق والغرابة المطلوبة إلا بارتباطها بالسفر والسمر، والليل هو ميدان هذه الغرابة حيث تغيب الشمس، فهناك علاقة على مستوى الدال والمدلول بين السمر والسفر والغرابة على ما يبدو في القصص (ألف ليلة وليلة) تستلزم مسافة زمنية (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان). ومسافة مكانية حيث ينتقل البطل إلى بلاد بعيدة غير مألوفة كالصين أو في أرض غير موجودة إلا في المخيلة.

في أحد فصول الكتاب والمعنون بـ (الوارث الشقي) يطرح المؤلف ما إذا كان الحريري يقلّد في مقامته بديع الزمان الهمذاني؟ وليس ثمة جواب قاطع على هذه المسألة. رغم أن الحريري يزرع، أحياناً، تحت عبء المثال المنجز، لكن يتمنى الخلاص منه. والحريري يعترف في أكثر من مكان بأنه يُنمي موروث سلفه ويدفع به إلى آفاق لم يعرفها قبلاً. وأحياناً يلج عليه هاجس قتل الهمذاني فيقول بأنه ليس مديناً في شيء فيفلح في تحقيق هدف الرغبة، إذ بعد مماته يحظى باهتمام كبير، بينما يطوى اسم الهمذاني ولا يأتي ذكره إلا لماماً. المؤلف يلاحظ شبح الهمذاني في القسم الأول من المقامة ولا يلاحظه في قسمها الثاني.

هذا الكتاب لعبد الفتاح كليطو، في تقديري، هو أنضج ما كتب في هذا المجال. هنا نلاحظ أن المقاربة التفكيكية، التي أخذ بها كليطو في جميع كتاباته، تأتي بشار أكثر وضوحاً ودراية بالنص. كتاب لا يخطئ المتعة المعرفية المبطنة بالدعابة. مما يجعلني اختلف مع كاتب

كتب بأن عبد الفتاح كليطو في كتاباته هذه ليس إلا تحصيل حاصل  
وإعادة نسج تطريزي على النصّ الأصلي. كليطو في مكان آخر من  
هذا الرأي.

## الجابري: الخطاب العربي المعاصر

«أيها القوم (الذي) في المدرسة  
كلُّ ما درستموه وسوسة»  
«شاعر قديم»

منذ قرن من الزمن، منذ قرن من الاجترار الإيديولوجي والتعقيدات الذهنية، التي نمت بعيداً عن وقائع التاريخ وتحولات الحياة. منذ قرن من التنظيرات والأحزاب والجلبة التي تستمد أجوبتها من لكنة فكر منجز، عالمياً ومحلياً وماضوياً... منذ قرن من الثبوتية، التي شكلت الأرضية المشتركة لفرقاء الخطاب العربي المعاصر، وعبر تحليل معرفي ينغرز في البنية النصّية لهذا الخطاب، يأتي كتاب المغربي محمد عابد الجابري. وفي هذه المرحلة، التي أطاحت بمفاهيم كثيرة... يأتي هذا الكتاب كمسألة بنيوية لمعطيات هذا الخطاب منذ عام ١٩٠٠ حتى الآن، أي منذ بدايات ما سمي تأريخياً بعصر النهضة، مروراً بكل الانعطافات والتشكيلات الفكرية والسياسية، التي حاولت صياغة جديدة لوعي الإنسان العربي، تتناسب وصدامية القرن العشرين، ذي الجبروت الحضاري والعلمي الباهظ، وحاولت أن تنقذ الذهن العربي من ظلامية المستنقع العشوائي، لكنها وقعت في ظلامية أخرى وماضوية أخرى.

يطرح الجابري مسألته، التي تنمو عبر تشخيص هاديء، على

فلقاء هذا الخطاب ذي العمر الطويل «ماذا استطاعت هذه القوى المختلفة أن تحقق من ترجمة عملية لهذا الخطاب وإنجاز ملموس؟» ويتخذ هذا السؤال أبعاداً أكثر خطورة حين نعرف أن الحضارة المعاصرة حققت أعظم إنجازاتها التكنولوجية والمعرفية عبر خارطة هذا القرن، أي أن اللحظة الزمنية ذات كثافة لا تقاس بالقرون الماضية .

ويتخذ السؤال مرة أخرى طعماً مرّاً، ماذا حقق العرب إذن؟ يكشف الدكتور الجابري في مناظراته بين وقائع التاريخ ومعطيات هذا الخطاب عن خلل بنيوي في تركيبته (اليسار واليمين والسلفيين)، فهو خطاب أهم مكوناته غيباب العقل في المشروع التاريخي للتطور، كما يقول: (لقد كانت المائة سنة الماضية، بالنسبة لنا، «عصر تدوين» آخر، رسمنا خلاله، في وعينا وبصورة سيئة جداً، صورة الماضي والمستقبل «نحن» و«الآخر»، رسمناها منفصلين لا فاعلين، يقودنا عقل غير واعٍ لذاته، عقل تائه).

هكذا إذن تتجلى فحوى هذا الخطاب عند الجابري في كونه، على صعيد الفعل التاريخي والزمني، لم يستطع مواجهة النكسات والهزائم والرجوع المستمر إلى الوراء، مما يجعله غير جدير بامتلاك مشروعية فعل حضاري حاسم، رغم مكابدة أصحابه. وهذا الكشف الذي توصل إليه الجابري، توصل عبر تحليل أبستمولوجي، ترك مساحة بينه وبين إطلاق الأحكام السريعة القاطعة، كما يفعل المنطق الأيديولوجي اليقيني.. لكن الدكتور عابد الجابري في توسله الصارم بمنطوقات العقلانية الأوروبية في مرحلة معينة، موصلاً إليها بالعقلانية «الرشدية» نسبة إلى ابن رشد، ربما أوقعه في مطب



أيدىولوجي من نوع آخر، خاصة وأن البنية المعرفية، التي أنتجت هذا النمط من العقلانية، تعرضت لتطورات ومساءلات معرفية لا حصر لها، مما يجعل الارتهاق عليها وحدها وعدم الأخذ بالأدوات والمعارف المستجدة عليها، نقصاً في تناول الظواهر الاجتماعية والتاريخية، التي يعمل على تشريحها الجابري. كذلك، من الزاوية الأخرى في تحليله لأبنية التفكير في التراث العربي، يُقضي الجابري ماله علاقة بالعرفان والروح وما له علاقة بالتفكير في البنى الثقافية واللغوية إذا كانت بمعزل عن تلك العقلانية المتهمة، إذ كيف يمكننا الفصل، بهذا المستوى من التبسيط المدرسي، بين الأبنية الروحية و«العقلانية» في تراث الفكر والثقافة العربيين، وهما متدخلان بشكل متعدد المستويات والتعقيد؟ وكيف يمكننا أن نعتمد إبن رشد كنموذج عقلائي لا يطاله الشك في شيء ونلغي معظم مواقع الفكر الخلاق في التراث العربي تحت دعوى أنه غير «عقلاني»... منذ ما قبل سقراط والفلاسفة الإغريق، الذين أسسوا «الأنساق الكبرى» للفلسفة، كان معظمهم يصل إلى الحقائق العلمية عبر «الحدس» وليس بالضرورة عبر القياس المنطقي. وهذا ما نجده في مناطق كثيرة بالنسبة لتراث الفكر العربي بأقاليمه المختلفة، الذي يقصره الجابري على نموذج واحد وحيد كما أتضح في كتابه اللاحق «تكوين العقل العربي». ذكرت الفلاسفة الإغريق الأوائل لأن الجابري يوصل سلسلة عقلانيته إلى عهدهم، هذه العقلانية، التي تمضي صعداً في التاريخ، كما يفهمه الجابري، من غير تعرجات ولا مطبات!!

## في ذكرى: محمد أمين

في مطلع السبعينات بالقاهرة تعرفت على محمد أمين، تلك الفترة بالنسبة لي مجرد تذكرها أرى حشداً من السنوات يركض على الصفحة البيضاء، حشد وجوه وأصدقاء وطفولات صبيانية بعيدة، كانت القاهرة آنذاك مسرحها العذب.

كانت معرفتي بالأستاذ أمين معرفة ناقصة بالضرورة، كان هناك الفارق الكبير للعمر والتجربة. كنا أولاد مدارس مندفعين ومتهورين في كل شيء. أما هو فقد كان يتوسط الخمسينات بهدوء وتأمل رجل عركته التجارب. لكن ذلك الفارق لم يقطع خيط الكلام معه، مع كل صدفة أو مناسبة التقينا فيها. كنت أنظر إليه بإعجاب لأنه كان العُماني الوحيد بيننا، الذي تحمل كتب على أغلفتها اسمه وكنت أطمح أن أكون كذلك. وصفة أخرى، أيضاً، كانت تشدني إليه، هي تنقله بين أكثر من مدينة ومكان قبل أن يستقر به المقام آخر العمر، في بلده الأصلي عُمان. لقد عاش في باكستان والكويت والبحرين وبيروت والقاهرة وسافر وعرف شعوباً وجغرافيات مختلفة.

أما في السنوات اللاحقة فقد توطدت هذه العلاقة، صرت أذهب

إليه في بيته الواقع في قلب القاهرة (باب اللوق) وهناك نحطى بدفء عائلي لا يُنسى في الغياب المبكر للعائلة بالنسبة لنا. وفي المساء كان غالباً ما يجلس في كافيتيريا هيلتون المحاذي للنيل، ذلك النهر المأهول بالنجوم والأساطير، يشرب القهوة ويديه كتاب. كنت كلما ذهبت من (الدقي) إلى (البلد) حيث كنا نجلس في المقاهي، أعرج عليه لأشرب معه القهوة ويأخذ الحديث مجراه حتى الغروب، ثم يذهب إلى بيته لينام مبكراً. أما أنا فأذهب إلى الأصدقاء ونظل نمتطي ليل القاهرة حتى الصباح.

كان الأستاذ أمين، كما كنا نسميه، فيما أتذكر، يتحدث أحياناً عن أشياء لم أكن أتمثلها آنذاك، لكنها شديدة الوضوح الآن. وكرجل مسكون بالتاريخ وزمنية الأحداث كان الأغلب في حديثه عن خطاب النهضة العربية، الذي بدأ في مطلع هذا القرن بصخب شعاراتي يفتت الأذان، وكيف قاده خطواته إلى الهلاك، وكيف أن المقاييس والشعارات ذات الرنين العاطفي التي سادت حتى العقد السادس سقطت تحت ضربات عصر علمي لا يرحم.

فهذا الخطاب في نظر الأستاذ أمين، خطاب غير عقلاني ويتعامل مع العصر بوهم الماضي، فصراعه على هذا النحو مع الغرب الصناعي، صراع وهمي سقطت مقاييسه قبل أن تبدأ.

كانت هذه هي المرحلة الأخيرة في تفكير الأستاذ أمين بعد مراحل، التي كانت تتسم بسمات تبشيرية، أي كان امتداد الخطاب لمرحلة في صعوده وانكساره، والذي يتبدى جلياً الآن على صعيد الوضع العربي وسحابة اليأس والقرف واللامبالاة الجاثمة على صدور

المثقفين العرب.

عُرف محمد أمين في الأوساط الكتابية كمترجم بالدرجة الأولى، رغم أن له دراسات واهتمامات خارج حقل الترجمة، وهو على صعيد هذه الأخيرة، ربما أهم مترجم في الخليج العربي، ومن أهم المترجمين العرب في شؤون التاريخ والدراسات في الخليج ومرجع الباحثين في هذا المجال منها:

بريطانيا والخليج، جزاءن - جون كيلى  
الحدود الشرقية نسبة لجزيرة العرب - جون كيلى  
عُمان مسيراً ومصيراً - روب جيرار لندن  
البلاد السعيدة - برتران توماس  
تاريخ الخليج - ويلسون  
تاريخ عُمان - وندل فيلبس  
رحلة طبيب إلى الجزيرة العربية - هرسون  
مخاطر الاستكشاف - برتران توماس  
النفط والرأي العام العربي  
بني الإنسانية  
وعشرات الكتب غيرها.

كان الأستاذ أمين مسكوناً بهاجس الترجمة كمشروع معرفي وليس مجرد موظف أو محترف، نقرأ بعض كتبه المترجمة وكأنها كتبت مباشرة باللغة العربية، لمقدرته على إشاعة اللغة المنقول إليها الكتاب... وإذا كانت معظم الكتب، التي ترجمها الأستاذ أمين، تمتاز بصراحة البحث وعقلانيته فقد تجلّت مقدرته، أيضاً، في نقله كتاب «بني

الإنسانية» للكاتب الهندي «كانيالال جابا» الذي تمتاز لغته بنزوع شاعري - مجازي، استطاع أمين أن يحافظ على روح النصّ الأصلي ببراءة لا تخطئها عين القارىء.

ولد محمد أمين في مسقط عام ١٩١٥ وتلقى بداية تعليمه في المدرسة السعيدية قبل أن يغادر إلى الأصقاع المختلفة. وعبر إفادة سميرة أمين، الإبنة الكبرى للكاتب والتي كانت على دراية بأسراره، فقد كان بصدد تأليف كتاب عن تاريخ عُمان يصهر فيه كل إمكانياته وحنكته في كتابة التاريخ، لكن المنية خطفته قبل إكمال مشروعه فقد كانت وفاته في ١٨/١٠/١٩٨٢ م - تاركاً وراءه إرثاً كتابياً ما فتئ يتألق في الذاكرة.

## أراغون: في مواجهة العصر

كتاب الدكتور فؤاد أبو منصور، المعلنون «أراغون في مواجهة العصر»، ثمرة لفترة خمس سنوات من الحوار والمعايشة مع هذه القارة الفكرية كما يقول أبو منصور. يكشف الكتاب عن وجه أراغون الحقيقي في أصعدته الحياتية والأدبية، كشفاً يهدف إلى استنطاق أعماله بصدق وعفوية، فنحن كما يقول المقدم: «نظن أننا نمسك رجلاً فإذا بالتاريخ الحديث يفتح أمامنا، نخال أننا نقرأ شاعراً، فإذا بالعصر يفرش أمامنا وليمة الرؤى ولهب الصراعات».

واستسلام أراغون لمحاوره، متجاوزاً كل الاعتبارات، هو الذي أعطى الكتاب بعده الإبداعي، رغم بانورامية المشهد الفكري - الأدبي، مقارنة بالدراسات الموسعة الأخرى التي تتناول جانباً ما في حياة وفكر هذا الأديب أو ذاك. أراغون من أكثر أدباء جيله إثارة لغبار التناقضات، التي مرّ بها ذهنه المضطرب، موضعاً ذلك الهاجس المشترك في كل مراحل الكتابة، حيث يتبلور مفهوم: اللارواية واللاشعر واللامسرح في نسق شكل ثابت من ثوابت أراغون في لعبة الوجه والقناع والسعي إلى دمج الكتابة بطابع الذاتية الأوركسترالية.

هذا المفهوم يعود إلى «ريتشارد فاغنر» في سمفونية «غروب الآلهة» وقد قام أراغون بتسويقه أدبياً عندما أدخل في نسيج السرد صوته المدوي في جانب أصوات أبطاله الروائيين والشعرين. من هنا تعددية زوايا الرؤية في كتابته. . أراغون يرصد صيرورة الرجال والنساء والتاريخ في مستقبلها البعيد والقريب وكتابته تنوء تحت عبء ميثولوجيا الطفولة والرغبة والجسد، وهي المكان الأكثر صفاء لمواجهة القلق ومعانقة الجذر الأسطوري للحب والزمن والموت. وهو يسخر من الذين يرسمون نخوماً جامدة بين الشعر والنثر وصولاً إلى تحقق النص المفتوح على مدارات لا تحصى.

من خلال ذكريات أراغون مع أصدقائه في المرحلة السريالية، والتي سيستمر هاجسها رغم تقلب طقس التفكير عنده، نكشف سير المفاهيم والرؤى التي شكلت عمارته الفنية المتنوعة، تلك الذكريات التي يرويها بحنان شيخ إلى أجمل فترات عمره، إلى ذلك الجنون الرائع في نزوعه إلى تحطيم الجماليات الكلاسيكية وخلق جماليات تتلاءم مع صيرورة العصر، الذي اتفق مع أصدقائه على أن العالم ما «ما يعنيه الإنسان لنفسه وليس ما تفرضه عليه احتمالات العلم والفلسفة»، فكان المنعطف الأول لقاءه بأندرية بریتون. «تعرفت على بریتون في مستشفى فال دوغراس وقد نشأت صداقة بيننا بسبب الإعجاب المشترك بعدد من الكتاب المغمورين مثل مالارمي، ورامبو ولوتريامون وأبولنير والفرجازي الذين أصبحوا في مطلع العشرينات حقيقة بديهية. . . ولا تغيب عن بالي، حتى هذه الساعة، تلك الزهات الليلية في الطرف الشرقي من باريس وقد مسحها حضارة الماكينة الصناعية، وسط تلك الحديقة، مهبط وحي كل السريالية.

كان أندريه بريتون يمشي متثاقلاً وهو غائص في تفكير عميق، فجأة يعود من شطحات تفكيره ليخبرني كيف ينوي إعادة خلق العالم عن طريق الشعر. لقد لعب بريتون دوراً كبيراً في إعادة الاعتبار إلى الحلم وال رغبات الإنسانية المكبوتة».

يمضي أراغون في مرحلة التذكر المضرجة بالألم والمفارقات، وهو الرجل الذي شارف السبعين أثناء هذا الحوار، مكثفاً رؤيته حول الكتابة التي هي عصب وجوده «واقعياً في سياق الكتابة، ثمة فرق بين معايشة الحلم ورواية الحلم. الرواية تخلو من التلقائية، غير أن نبض الرؤيا الداخلية يعيش أثناء الرواية وينطق الكلمات والصور. وهو ما يسميه دونرفال «تجربة الشمس الليلية». أما في العهد الثاني فقد واجهت «السريالية» ضرورة ترتيب شؤون البيت الباطني، لكنها لم تتخل عن هاجسها الأساسي، الانفصال عن الأشياء القائمة والاتحاد بالأشياء الممكنة، فالشعر شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس، وهو، أيضاً، شبيه بالخطر الذي ينتظر الرجل في النواحي الغامضة في ماضي المرأة».

مسار هذا الحوار المتشعب يتطرق من خلال النص الأدبي إلى تطور أراغون، بدءاً من طفولته اللاشعورية، التي انعكست ظلالها الهاربة المتمزقة على شخصه والمسلك النفسي والاجتماعي لهذه الشخص، أي أن الحوار سيرة حياة عبر استنطاق النصوص والأحداث. إنها الكتابة التي تؤرخ حياة صاحبها وحياة عصره. وهاجس هذه القراءة السريعة، أيضاً، عرض بعض النقاط حول مفهوم الكتابة واللغة: «اللغة تجذبني بعفويتها كما بتعقيداتها الكيميائية. لغة الطفل كما لغات



الشعراء والموهوبين . ولا شك في أن اللغة البيضاء التي لا تنوء بأثقال الثقافات المتداولة، تجذبني قبل غيرها . وغالباً ما أضع في متناول أباطالي لغات بيضاء تشبه حشجة المحتضر، أو غرغرة الجريح، أو إيماءات العشاق على رصيف الوجد» .

هنا تتحد لغة الكتابة بلحظة الخلق الأدبي ويمناخ ضبابي يشبه الاستعادة الأولى للطفولة البشرية، ذلك المناخ الذي يولد صوره ورؤاه بعيداً عن القسر، والبياض هو مساحة الانفلات من هذا القسر .

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، ألم يقع أراغون في اللغة المحملة بالأثقال الفلسفية وأعباء الثقافة في كتابه الكبير . «مجنون إلزا»؟

هنا منعطف آخر في حياة أراغون «إلزا تريولييه» امرأة ألبسها هواجسه ورؤيته شبه الصوفية ليمارس من خلالها حميمية العناق الكوني، أو ليمارس أقنعة أوهامه وأحلامه بعد انفراط عقد السريالية ورفاق الماضي . . «مجنون إلزا ملحمة الحب الأشهر في جحيم العصر، وهي تزواج بين التاريخ والأسطورة والشعر والنثر . كما أنها تبلور مفهوم الوطن الضائع والحببية الضائعة . لا قناعات نهائية في الحب، إنه تشكيك في ذروة امتلاك الوهم والحقيقة . الدم العاشق لا ينقطع عن النزيف، غير أن من يؤاخي الألم يجب أن يؤمن بالزمن الجميل، قوس قزح محوك من دموع» .

في غمرة هذا المنولوج الاعترافي، تحدث أراغون عن محاولاته الانتحار، للعلاج الناجح، كما كان يعتقد في تلك الفترة المبكرة،

وعن إحراقه لأهم مخطوطاته الروائية ، وهو في هذه الحلقة الأخيرة من عمره يبدو أقرب إلى الندم على الالتزام السياسي الذي فرض عليه القطيعة مع أروع أصدقائه وحولته إلى واجهة يستغلها الحزب الشيوعي الفرنسي ، رغم أن أصدقاءه رفضوا هذا الالتزام واعتبروه خيانة للحقيقة والجمال .

يقول أراغون حول هذه المسألة : « بقيت وحدي طيلة أربعين سنة . . . اليوم أرى أن خطوة المعتزلين صحيحة . لقد نزعوا أصابعهم من الحريق قبل أن تصل النار إلى ثيابهم ، بينما احترقت ثيابي ولم يبق لي سوى الصدى والمدى المكسور » .

لكن هذا الرجل الحزين ، هذا النسر الهرم ، ما زال يرادوه الحنين ، حنين الانطلاق مرة أخرى ، إلى تخوم آماذ ما زالت جديدة على العين البشرية .

« بنوع من الرعشة المقدسة قبلت الاعتراف بكل الجرائم التي جسدها . رضخت للواقع . حياتي شارفت على النهاية ، ومن الضروري أن أدفع ثمن غيابي عن المسرح وإطلاق فوضى جديدة تحتاج إليها عيناى المحطمتان » .

## الموت في الفكر الغربي

في كتاب «جاك شورون» الموت في الفكر الغربي، نجد مسحاً عاماً لحشد من الآراء الفلسفية - الفكرية حول مسألة الموت في الفكر البشري. ينطلق المؤلف من نقاط البدء المعرفية في العصور القديمة، متتبعاً تطور وعيها، حتى وصلت إلى ذروتها في العصور الحديثة. فالجنس البشري هو الجنس الوحيد، الذي يعرف أنه سيموت، وهو يعرف ذلك من خلال التجربة، حسب «فولتير»، ومن خلال «الحس» حسب «ماكس شلر»، وفي كلا الحالتين يظل وعي مسألة الموت مرتبطاً بالتطور الحضاري للشخصية، رغم أنه «قضاء على هذه الشخصية».

من هنا نجد التناقضات الذهنية والفنون، بمختلف أوجهها بالغرب الأوروبي، تمثل حواراً عميقاً مع الموت، بما أن الغرب بلغ أوج تطوره الحضاري، وأصبح التفكير في القضايا الكبرى مسألة تنسجم مع شرط تطوره وتفكيره!

وهكذا، في كل الحضارات، التي مرّ بها، يكون الإنسان أنضج على إدراك مسألة الموت، عكس الشعوب البدائية والمتخلفة، حيث

الموت لا يشكل بالنسبة لها إشكالاً معرفياً. «ما لوعي بالموت يمضي جنباً إلى جنب مع الاتجاه الإنساني نحو الفردية، ومع قيام الكيانات الفردية المتميزة، فما أن يحقق الفرد مضموناً يختص به وحده. . حتى يتجاوز حدود العشرة والميلاد من جديد بداخلها».

هذا الاتجاه نحو الفردية، هو الذي أخذ في بناء منطقي لتصوير الموت بخلاف التصورات البدائية التي عرفناها، . . . في الأساطير، حيث يقترب إدراكها للموت من إدراك الطفل في أن الالهة قد بعثت بالموت. إذ أخذتها الغيرة من الإنسان الذي طردها من الأرض، وكانت أسطورة جلجامش هي أقدم وثيقة حول الموت، من خلال المشاركة في موت صديق نجبه، واكتشاف جلجامش بأنه سيلقى حتمية المصير الذي لقيه أنكيدو. .

خلال عصر فلاسفة ما قبل سقراط، يؤكد «ليسنج» أن «الموت لم يكن مخيفاً لأبناء العصور القديمة»، غير أن الباحثين الذين أعقبوه أكدوا غير ذلك، «فشلنج» يتحدث عن «الأسى بصدد التناهي الذي لا يقهر للوجود الإنساني»، ويتجلى الموت في الآثار الفنية للإغريق وكأنه «سم حلو المذاق». وكان وعي الإغريق كاسحاً فيما يتعلق بالفناء، وكانت الرهبة منه الجذر الأساسي في بنية ذهن الإغريقي. يقول هوميروس: «أناشدك يا أوديسوس الشهير. . ألا تتحدث برفق عن الموت، فأن تعيش على الأرض عبداً لآخر. . خير من أن تحكم كملك، لا ينازعه أحد السلطان، في مملكة الأشباح اللاجسدية». وفيما بعد، ظهرت إجابات على تحدي الموت عند الفلاسفة الحكماء، وكانت بداية نبذ للتصورات الأسطورية حول الموت والخطوة العقلانية

الأولى. فاكتشاف طاليس «الماء هو أصل الأشياء» عبر عن رؤية جديدة حول الموت والحياة.

وكان اكتشاف الفناء المطلق للأشياء واقعة رهيبية لأولئك الفلاسفة الأوائل، مما أثار الكثير من التساؤلات المربكة، فأنكسماندر أراد أن يصف الموت بقوله: «الأشياء تنفى فتتحول إلى ما نشأت عنه»... محاولة لكسر سيادة هذا الضيف المخيف. لكن السؤال الوجودي الذي أرقه ظل قائماً: لماذا يتعين أن يفني كل ما يظهر إلى الوجود، وكل ما له الحق في الوجود؟... وما قيمة الوجود إذا كان عارضاً زائلاً؟

في هذه النقطة الفلسفية الحائرة، في سياق التفكير المعرفي في الموت، يأتي هيرقليطس وينقلها إلى قلب الصيرورة الضدية للوجود، موصلاً بحثه إلى «أن روح الإنسان هي جزء من النار الخالدة، التي تتحول لكنها تبقى إلى الأبد، وما بداخلنا شيء واحد: حياة وموت، يقظة ونوم، شباب وشيخوخة، وكل ضد منها يتحول إلى آخر». وكان الخلاف حول تأويل النصوص الفلسفية لهيرقليطس، هل يُعنى أكثر بالحياة التي تنبثق من قلب الفناء، أم يُعنى بالتدمير أكثر، حينها اهتم بعودة الأشياء إلى النار، وبفكرة الاحتراق الكلي؟ وفي كل الأحوال هيرقليطس رفض العزاء الوهمي للخلود وآمن بخلود النوع.

وبعد المرور على آراء كل من سقراط، الذي يرى في الموت خيراً من بؤس الحياة، وأفلاطون في خلود النفس وانعتاقها من الجسد، رغم شكه في ذلك، وأرسطو، الذي تجاوز استاذة في اللجوء إلى اللامرئي وإيمانه بخلود العقل، يصل المؤلف إلى أبيقور، إلى مملكة

الحسّ النبيل ويعنون فصل هذا المعلم العظيم (الموت لا يعيننا في شيء). مثل أبيقور، إلى جانب الرواقية، ردّ فعل تجاه النزعة الثنائية عند أفلاطون، وسعى إلى قهر المخاوف من الموت والتحرر من القلق كأداة لبلوغ اللذة. والتأكيد على أهمية اللذة، ليس كما يشاع عن لا أخلاقية هذا المبدأ (حينها نذهب إلى القول بأن اللذة هي الغاية، فإننا لا نعني ملاذّ المهتكين والملذّات الحسيّة كما يفترض البعض ممن يتصفون بالجهل أو بخالفوننا الرأي، وإنما نعني التحرر من الألم في الجسد والاضطراب في الذهن) والخوف من الموت هو العقبة الكبرى في سبيل السلام العقلي، لكن يمكن التغلب عليه لأنه يقوم على غير أساس (إلاّ لنعتقد الاعتقاد بأن الموت لا يعني شيئاً بالنسبة لنا، فالخير كله والشر جميعه يكمنان في الحسّ، لكن الموت حرمان من الحسّ، من هنا فإن الفهم الصحيح هو أن الموت لا يعني شيئاً بالنسبة لنا، وذلك يجعل فناء الحياة أمراً يمكن الاستمتاع به، لا لأنه يستعيد شوق الإنسان للخلود، فليس هناك ما هو مرعب في الموت، من هنا فإنه في تكاسل يتحدّى ذلك الذي يخشى الموت، لا لأنه سيكون مؤلماً حين يحل وإنما توقعه هو المؤلم).

ويختتم عرضه المختزل لآراء أبيقور بهذه الأسطر الرائعة «لقد توقعتك أيها القدر، وتحصنت ضد هجماتك السريّة جميعاً، ولن نستسلم أسرى لك أو لأية ظروف أخرى، ولكن حينما يحين أوان رحلنا، فإننا سرحل عن الحياة باصقين احتقاراً عليها، وعلى أولئك الذين يتشبثون بها، مردّدين أنشودة انتصارٍ مجيدٍ أننا قد عشنا حياة طيبة».

فيما قبل القرن الثامن عشر، تضاربت آراء الفلاسفة بين خلود

النفس والعقل، والفناء الشامل أو التحولات التي يمر بها الكائن بعد الموت، لكن القرن الثامن عشر، الذي انشغل بما يحدث بعد الموت، كان عصر الإنكار الحاد لفكرة الخلود، وكان هذا الموقف هو الأكثر أصالة عند الفلاسفة الفرنسيين، الذين أكدوا على الحياة واعتبروا الموت حادثاً طبيعياً رغم فاجعته «فن الموت عند الرجل المستنير هو فن الحياة». وديفيد هيوم، الذي شن هجوماً على مبدأ خلود النفس، يصل إلى هذا الاستنتاج «إذا كان الخلود محتملاً فيمكن أن يكون في شكل التناسخ». لكن مبدأ الخلود يفنّده هيوم من خلال الجوهر فيما يخص النفس البشرية، وأن ليس هناك ما ندعوه بالذات. «فكلما توغلت داخل ذاتي أعثر دائماً على هذا الإدراك الحسي أو ذاك... لكنني لا أعثر على ذاتي في أي وقت من غير إدراك حسي».

أما كانط فقد بين مواطن الضعف في مبدأ القائلين بخلود النفس «دوام النفس، التي ينظر إليها كموضوع للإحساس الداخلي، يظل بلا برهان بل غير قابل للبرهان».

كما قدم نظرية الميلاد الجديد، التي يتم فيها التخلي عن فكرة الخلود القائمة على التناقض العقلائي بين الروح والمادة لصالح الإيمان بميلاد جديد روحي وجسماني، يقوم على الوحدة الصوفية للخلق؛ فهناك موت وصيرورة دائمان، تنشأ في غمارهما الحالة المستقبلية، من رحم الحاضر، على النحو ذاته الذي تنشأ منه الأشكال العليا، الحياة العضوية من تطور الكائنات، الحياة الأدنى.

أما الذين يسميهم «جاك شورون» بفلاسفة الحياة، وهي تسمية موفقة إلى حد كبير، حيث أن هؤلاء الفلاسفة يمثلون عملية رصد

للوضع البشري في سياقه الماضي وحاضره ومستقبله، وليسوا أصحاب منظومات ومناهج تمثل تماسكاً برهانياً وتجريدياً صارماً مثل من سبقوهم، فلاسفة الحياة هؤلاء، بمن فيهم «نيتشه» تتمثل الرابطة المشتركة فيما بينهم الثورة على العقلانية المسيحية ومحاولاتهم تفسير الواقع بأسره من خلال الحياة، كانت ردودهم على الموت مختلفة، فإذا أراد نيتشه، من مذهب العود الأبدي، إنقاذ الإنسان من العدمية القاتلة فبرغسون يُشير إلى أن الموت يستسلم للدفقة الحيوية.

والوجوديون، الذين دعوا بشكل حاد «هشاشة الوجود»، يعمقون عبر «هايدجر» تجربة المضي قدماً نحو الموت بصفتها «عدم الشعور بالانسجام مع العالم»، وهي تظهر عند سارتر «التقرز الشامل إزاء الوجود الذي يفصح عن نفسه في صورة غثيان».

كتاب «الموت في الفكر الغربي»، الذي نقله بلغة دقيقة إلى العربية كامل يوسف حسين، يحتاج أكثر من قراءة كي يمكن الإلمام بذلك الشتات الهائل من الآراء والتأملات.



## فلسفة السريالية

حين تكمل قراءتك الثانية لكتاب «فردينان ألكيه» فلسفة السريالية، تشعر وكأنك أطللت من شرفة مفعمة بالعذوبة، على علم مليء بالتهاويل والأطياف والكائنات الشبحية والفكرية التي تتجول بحرية في مرايا الكلمات.

الكتاب لا يؤرخ، وفق المقاييس المعروفة، للسريالية ولا يحاورها أكاديمياً، رغم أن صاحبه أستاذ في السوربون، بل يدخل إلى تخوم الحقيقة السريالية، حاشداً كل إمكانياته المعرفية الواسعة، ليكشف ما يمكن كشفه في الكون السريالي، خلاصة رؤى آسيوية وعالمية كبيرة ومنابع حدس لا تنضب.

من ناحية التسلسل التاريخي، فالسريالية «حلت محل سلبية الدادا» لتأتي بالوسائل اللازمة لتحقيق الإيجابي في الإنسان: «أنظر إلى أولئك الفرسان المذهلين، من بعيد جداً ومن علٍ شاهقٍ، ومن المكان، الذي لا تتأكد بالعودة منه، يلقون بأنشوطهم المذهلة، المصنوعة من ذراعي امرأة». هؤلاء الفرسان هم التجسيد الرمزي لتلك المغامرة الإبداعية التي أعادت تقويم كل شيء في الحياة وشتت حروبه

لمحاكمة الوحش البشري، الذي ظل طويلاً يتجول مبتهجاً بين الخرائب، تصحبه مظلة الفكر اليقيني والتبريري.

في تضاريس ذلك الليل البشري كانت تلك الصرخة السوداء.. كان «الفعل السريالي المطلق». فضاء تصورات جديدة في كل الأصعدة، إعادة الاعتبار للطفولة والعظمة المنسية في دهاليز التاريخ المؤسساتي والحربي. وكان التفجير المتناقض لأمثلة الجبال السائد، يعيد ترتيب ساحة الذاكرة، ويعيد إليها البهاء الذي سلبه منها قتلة الفكر الحر..

«يا بنات الحد الأزرق، ويا أيام العيد، أيتها الأشكال الرنانة لناقوس عيني ورأسي عندما استيقظ، أيتها الأرض المشاع للمناطق الملتهبة، إنك تأتين بشمس المناجر البيضاء والمناشر الآلية والخمر. إنه ملاكي الشاحب ويدي المطمئنتان لدرجة كبيرة، يا طيور البحر في الفردوس المفقود».

هذا الشعر، الذي يتقدم الموكب السريالي آنذاك، هو الذي يحمل في ذاته العزاء والتعويض للشقاء، هو الذي يعطي الإنسان لون الحرية، كما يقول «بريتون»، ودوخة اللذة. والسريالية بحث في حالة العالم الذي يتقدم على أرض مجهولة، تدعمه فقط فرضية يعتقد أنها صحيحة ولكن من المهم التحقق منها.

هذا التقدم في الأرض المجهولة هو الذي دفع السريالية، في تلك المرحلة الدقيقة من التاريخ، إلى إعادة النظر في كل شيء. ولم تقنعهم كل التجمعات السياسية والفكرية، يمينها ويسارها، ورأوا فيها نقضاً للحقيقة: «هل من الممكن بالفعل تحرير الناس بعد أن نكون قد

بدأنا بخيانة الجمال والحقيقة».

وحين يتحول الوضع الجماعي إلى ظلام وجهل فعلى المقدرة الفردية أن تطلق شرارتها الحرة، وهنا، أيضاً، ينشأ التناقض مع إنسان «ديكارت» المستسلم لقوانين العالم. وتمضي رحلة البحث المرهقة وراء ما يمكن أن يوحد الوجود ويصل إلى النقطة التي تنحل فيها جميع المتناقضات إلى الإنسان الكلي.

أراد «أندريه بريتون» أن يستجمع كل قدرات الإنسان وفاعلياته، التي تجسد مناطق اللاوعي أقنومها الأكبر، وأن يفتح الحدود بين الحلم واليقظة، ليصل إلى كون الإنسان تساؤلاً، والعالم موضع هذا التساؤل، وهو انتظار ويرفض كل التجريدات من أجل شعوره بالانعقاد الداخلي.

«كل ليلة أترك باب الغرفة التي أشغلها في الفندق مفتوحاً على أمل أن أستيقظ وبجانبني صديقة لا أكون قد أنتخبته». يقول المؤلف، لا يجب الاكتفاء بالاعتراف أن السريالية لا تعطي جواباً لمشكلاتها، ويجب أن ترى أن غياب الجواب هذا ينبىء وحده عن أصالة الإنسان، أليس كل جواب عن الحرية هو خيانة للإنسان بكامله؟

والسريالية بحث لاهث عن حياة حقيقية، إذ ليس ما نعيشه حياة «الحياة الحقيقية غائبة، لسنا في العالم». هذا البحث هو الذي قاد أولئك الحالمين في ارتياد آفاق جديدة والدخول إلى مناطق كانت محظورة على الذهن البشري، في الشعر والفلسفة والفن، ليقذفوا بالكائن المستلب إلى المكان الأقصى، حيث تسكر المرأة التي «لا سلطة للزمان عليها».





عبر فضاء لغة محتمدة وخيلة طليقة يأخذنا هذا المراهق العبقري إلى عوالم متنوعة من الإدهاش الشعري للصور، التي تشكل المشاهد ذات الفيض التنجيلي، الذي يكاد يفوق «الإمكانات البشرية». يركض وحيداً في فضاء المخلوقات الشاقة، وفي يده فأس التقصي لماهية الإنسان الغامضة، محاكمة قاسية للكون والإنسان والأشياء. إنه يبحث عن «كائنات تشبهه»، وفي رحلة البحث هذه يخلط العوالم الحيوانية والإنسانية كأننا أمام كرنفال لسديم التشكل البدئي، يصل ذروته في العناق الغريب مع أنثى القرش في قاع الأوقيانوس.

هذه الرؤيا المأخوذة بهاجس الانهيار الكلي عند لوتريامون، وكما نلمس الآن الكثير من تحقّقها، قادته إلى خلق (أنساق) جديدة للكتابة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مرحلة السيادة الرومانسية. لقد خرب كل الحدود المفتعلة بين أنواع الكتابة، خالفاً محيطاً جديداً يرقص فيه رقصته الجهنمية. في هذا المحيط نتعرف على مخلوقاته الهجومية، من الطيور الجارحة إلى الأسماك والزواحف البالغة القسوة والحنان.

علّم لوتريامون الأجيال اللاحقة أن الألم العميق يحطم أغلاق الكتابة المنعزّة ويخلق مغامرة تعتبر لا حدود لها، من هنا الاهتمام الكبير، الذي أولته الحركات الأدبية والفنية الحديثة نحوه وخاصة السرياليون، الذين أحاطوه بهالة من الغموض ليكون رائد المغامرات التعبيرية والحياتية والحيائية اللاحقة.

هذه العدمية، التي تسطع في كتاب لوتريامون، كانت سمة تلك الحقبة الفكرية، والتي تمتد حتى وقتنا الحاضر، لكن من غير الحضور

الطاغي لتلك المواهب والفلات الفذة، يقول الفنان «رمسيس يونان» في هذا السياق: «إن دين العلم الجديد لم يحل دون أن تنتشر جرثومة «النيهلية» بين المفكرين والفنانين الأوروبيين، من لوتريامون حتى مدرسة الدادائية . . . ويكفيها كاتبين، في أثارهما إلى جانب نيتشه، كل معالم هذا الداء الفتاك معها: ديتسويفسكي وكافكا».

إن هذه «النيهلية» هي التي دفعت هؤلاء الكتاب إلى الحفر في مرايا الذات لاكتشاف نزواتها، وتناقضاتها، رغباتها وطموحاتها، الحب، القسوة، الشر، الموت، الخير، الجنون. . . إلخ تشخيصاً أنطولوجياً حاداً لكيثونة الإنسان متجاوزين تلك المنسوبة الساذجة، «إما خير أو شر» هكذا بشكل نمطي ومطلق، إلى كلية الإنسان.

لوتريامون حين يتغنى بالشر والعدوانية، ليس من أجل تكريسهما وترغيب الناس فيهما بل من أجل تجاوزهما لتأسيس محبة حقيقية وعالم حقيقي . وليس أكثر برهاناً على ما أقول من تلك المشاهد والصفحات، التي يحتويها الكتاب، تلك التي يتحاور فيها مع الجمال المطلق ويتحرش بكل معالمه الشفافة، متقمصاً أساء مثل «ماريو»، شقيقه الغامض، نقرأ دفقاً لاهثاً من الحنان والمحبة يصعده نحو كائناته النبيلة ذات الطبيعة الملائكية بنفس المقدار، وإن كانت رقعة الكتابة أوسع لعدوانيته التي يصبها على «خناييص الإنسانية». إن النزوع العدواني في الكتاب ليس أكثر من كشف هذه الآلية القابعة في نفوس الشر، والتي تنفجر في حروب ومجازر يتواضع كل كلام بصدها.

يقول فيليب سوبو حول الكتاب:

«الاسم الوحيد المقذوف عبر الأجيال، الذي يشكل تحدياً لكل ما هو غربي، دنيء ومقرف على الأرض: «مالدرور».

مات إيزادور دوكاس أو الكونت لوتريامون، كما يُسمي نفسه من باب الدعابة، في الرابعة والعشرين من عمره، تاركاً وراءه أنقاض أفكار ومدن، يقيناً كان يزدريها بشدة.



## كازنتزاكي : خلاصة حياة ضد الاتساق الزائف للمناهج

في الجزء الثاني من مذكرات كازنتزاكي «تقرير إلى غريكو» يستكمل الكاتب اليوناني فصول رحلته الحياتية في سيرة تعطيها المخيلة بعداً شعرياً خاصاً كما استطاع تجسيدها عربياً الشاعر ممدوح عدوان. وكازنتزاكي، حين يقدم وقائع حياته، لا يقدمها في تقرير حدثي أو فذلكة وعظية، بل تشكل هذه السيرة، الزاخرة بالتجارب والكائنات، الإحباطات والانتصارات في مشاهد تتنامى وتبسط رؤاها المتألفة، المتناقضة في مختلف قضايا الفن والفلسفة والحياة، رؤية ليست ذهنية باردة أملتها ذاكرة الأرشييف الثقافي، بل ولدتها معاناة صعبة وانغراس شرس في أتون التجربة الحياتية.

هذا الكاتب لم يرد سيرة أخلاقية، بل أراد أن يقدم لوحة معرفية شاملة و متموجة بالحياة لعصر من أكثر العصور صراعاً وكشفاً وتمزقاً على مستوى الروح المتعطش إلى الامتلاء.

تلك النقالات الوجدانية العذبة يمكن تلمسها حين يروي الكاتب وجوده على أرض الأجداد، حيث الحنين إلى طفولة بعيدة يعود الآتي من مغامراته الفكرية في المدن المختلفة: «أرهقت، لقد كنت شاباً قبل

كل شيء، وقلق الشباب عبء مرهق لن يتنازل للاعتراف بحدود طاقة الإنسان إنه يبحث الكثير ولا يستطيع إلا القليل بعد أن كافحت للوصول إلى هذه الحدود، بعد أن تعبت من الكفاح، عدت إلى أرض آبائي. كنت راغباً في الالتقاء بجبالنا، في رؤية حملة الألوية بطرابيشهم الماثلة وضحكاتهم، في الاستماع مرة أخرى إلى حروب الحرية. كنت أريد أن أمشي على تراب الوطن لكي استمد منه القوة. الحنين الدائم والتجوال المستمر على أراضي وجبال «كريت»، حيث ولد كازنتزاكي، والذي قرأناه بصورة واسعة في الجزء الأول من المذكرات، يتدخلان عبر خط الرؤيا ولهفة الكشف عن المجهول على صعيد الفكر والرحيل إلى المدن التي كان الفتى يحلم بها.

في المشهد الثاني (٢٣ باريس - نيتشه - الشهيد العظيم) كان أحد التحولات الحاسمة في سياق حياته، حيث التقته صدفة في إحدى مكتبات باريس خالية مبهولة، نهته إلى نيتشه قائلة: «ها هنا غذاء قوي أسدي لعقلك إن كان لديك عقل وإن كان جائعاً».

يقول كازنتزاكي، تعليقاً على هذه الحادثة: «كان قدرني ينصب لي كميناً في مكتبة سان جنفياو. كان المسيح الدجال ينتظري هنا، ذلك المحارب الناري العظيم المضرج بالدماء، في البدء أروعني تماماً لم يكن ينقصه شيء، برائن ليوسيفر، وأنيابه وأجنحته كانت كلها ظاهرة، إضافة إلى الصفاقة والغطرسة والعقل العاصي والرغبة الجامحة في التدمير والسخرية، والشك والضحكة العاقبة، لكن طيشه وكبرياءه حرّرائي من قدمي وأثملني الخطر، فغرقت في كتابه بخوف وشوق،

وكأنني أدخل غابة صاخبة مليئة بالوحوش الضارية والنباتات المدوخة».

هذا التشخيص الشعري العميق يشكل، إلى حد كبير، مفتاحاً للدخول إلى الرؤية الفلسفية المعقدة في عالم نيتشه، الذي اكتشف فيه الكاتب هشة المغامرة المعرفية الرفيعة، في فكر أضاءه تمزق لا نظير له، رغم سوء الفهم الذي قوبل به هذا الفيلسوف. هنا ستكون الحياة الحقيقية عصب المعرفة والرؤية الغامضة في كل ما كتبه كازنترافي من روايات وأشعار، حيث يمكن معه متابعة هذا الرحيل المرهق نحو مدن متعددة، برلين، فيينا، روسيا، وحيث يقدم الحياة التي عاشها بمختلف العلاقات الجسدية والبعض الآخر من المرجع الثقافي الفلسفي، يتصدرها «بوذا» جنرال الروح الآسيوي، الذي أحدث جرحاً آخر في حياة الكاتب: «شيطان آخر في داخل شيطان جديد»، «بوذا» كان هذا الشيطان يظل يصرخ. الرغبة لهب والحب لهب. الفضيلة والأمل، أنا وأنت والجنة والجحيم كلها لهب. شيء واحد فقط من نور هو نكران اللهب، خذ اللهب المتأجج الذي يحرقك وحوله إلى نور ثم اطفئ النور». في هذه النقطة تلمس هذا التناقض الرائع عند كازنترافي الذي مجّد لذة الجسد في صفحات الكتاب، يعيش هنا حالة (النيرفانا) البوذية التي تدخل مملكة الروح عن طريق أمانة الحواس، ويؤكد هذا التناقض انحياز الكاتب إلى الحياة ضد الاتساق الظاهري للمناهج.

فالرجل أمين نفسه وليس رهن النظريات وأوهامها. أليست

الخبرات المعرفية والحسية في مجملها نزوعاً نحو الامتلاء المفقود عند الإنسان الباحث عن دفء الملاذ؟

يصل كازنتزاكي ذروة التوحيد بين الفكر - التجربة، ينغمس الأول في وهج الحياة وصخبها اللانهائي في فصل (زوربا) تلك الشخصية المتفجرة بكل ما هو عفوي وبريء: «ولو أني حاولت أن أحدد الناس الذين تركوا أثراً عميقة في نفسي، لحددت هوميروس وبودا ونيتشه وبرغسون؛ وزوربا الأول بالنسبة لي هو العين الأخاذة وبودا هو العين القائمة العميقة الغور، وساعدني برغسون على الخلاص من الإشكالات الفلسفية، أما نيتشه فقد أغنانني بعذابات جديدة وعلمي كيف أحول الفشل والمرارة إلى كبرياء أما زوربا فهو الذي علمني أن أحب الحياة وأن لا أخاف من الموت».

في هذه الغابة الفلسفية لتلك الأسماء، التي خلقت تحولات حاسمة في حياة هذا الجانب الكريتي كما فعلت في التاريخ، يقف زوربا الرجل العادي ظاهرياً إلى جانب تلك الأسماء ويمارس نفس التأثير وقد تحول إلى رواية من أفضل ما كتب كازنتزاكي .

من هنا فإن كازنتزاكي لم يسقط في استيهامات المعرفة، بل انقذف في اللهب ليستخلص عصارة تجربته الحياتية والمعرفية، واقفاً وسط هاوية المتناقضات ليطل على ذاته الحقيقية ويصل إلى الوحدة عبر الإبداع، رغم الإحباطات التي يصاب بها الفنان في مساره المضطرب دائماً: «الإبداع . . متابعة إغوائية مليئة بعدم الثقة وبالحفقات المربكة».

لكن ما هي النهايات لهذه الحياة الثرية الواسعة المدارات؟ هذا

السؤال لن يجد جواباً عند كازنتزاكي الذي يقف صلباً في قلب العدم بعد أن تذوق فرح الأبطال المرير في دروب التشرد والأساطير: «خلال رحلتي كلها . . . أحسست بعمق أن الستارة هي اللوحة فعلاً ومسكين ذلك الذي يفتح الستارة لكي يرَ اللوحة: لن يرى إلا العدم» .



## مقالات في السينما





## سلام بومباي والسينما الهندية

مع كل كتابة أو حديث عن فيلم هندي، أي فيلم، نستعيد في حدود متفاوتة بدايات تكوّن وعينا مع الصورة السينمائية بشكل عام.

هذه السينما التي شكلت، بعد السينما المصرية، دوراً أساسياً في صناعة هذا الوعي وهذه العلاقة الملتبسة مع تلك الثقافة البصرية في جانبها السينمائي. وخاصة بالنسبة لمواطني دول الخليج ومجاوريها لأسباب كثيرة، ربما من شدة وضوحها يأتي إيرادها من باب الضجر المكثف بالنسبة للقارئ.

كنا صغاراً حين بدأنا نرى بطل الفيلم الهندي بأسماله وملابسه الرثة، يشق حجب الظلام الدامس ويخوض مغامراته اللامتناهية والمليئة بالدموع والدم والمآسي المفتعلة والأغاني، ضد النماذج المطلقة للشر، كي يصل إلى إنقاذ حبه الوحيد الأوحده من إبنة الغني، ويصل إلى النهاية السعيدة المرسومة سلفاً من قبل صناع هذه السينما، التي لا يضارعها من الناحية الكمية أي وضع سينمائي في العالم، ربما حتى (هوليوود).

تتغير الحبيكات والشخوص والمخرجون، لكن تظل هذه السينما وفية لخط (الميلودراما) ومعطياتها الناضجة بأقصى الألاعيب العاطفية على وتر المشاهد، الذي أصبح مدمناً إدماناً لا فكاً منه لهذا النوع الغالب من السينما.

ولا بأس، وكما في السينما المصرية والعربية، لا بأس أن تأخذ الحبيكات والقصص من ترسانة النفايات العالمية كي يعاد إنتاجها بعد أن (تمهد) أو (تعرب) كي تناسب الذوق المنتجة إليه وبلغته الأصلية. وأحياناً يشط الخيال الكسيح بعيداً ليأخذ أفلاماً هامة، أنتجت في الغرب على الأغلب، فيجري طمس جوهرها الحقيقي بما يتناسب مع اتجاه الذوق الاستهلاكي والربح السريع. . .

حين ننظر الآن إلى الوراء، ومن خلال طبقات الزمن وتراكمه على الوعي والشعور، إلى تلك الأجواء السينمائية التي خلقتها أفلام مثل «سانجام» و«الفيل صديقي» وإلى ممثلين مثل «راجيش كنا» و«دليب كومار» و«شامي كابور» و«شيشي كابور» والعائلة الكابورية العتيدة لا تنتهي عند حد.

ربما سنحب تلك الأفلام من الزاوية الوجدانية وكنوع من الحنين الغريزي إلى الماضي بسذاجته وعفويته، كما نحب وبالدرجة الأولى أفلاماً قديمة لحسين رياض ولأم كلثوم والريحاني وعبد الوهاب وليل مراد والمليجي و... إلخ.

إننا، ومن موقع الوعي الحالي، لا نتعامل وبهذا النحو الوجداني الصرف مع تلك الأسماء وتلك الأفلام، لا نتعامل تعاملًا نقدياً من

منطلق الوعي، إنما نحب، أولاً، الفترة التي تتوهج لحظاتها وجمالها الغارب، تلك الفترة من عمرنا والتي ولدت في ظلها تلك الأسماء وتلك الأفلام.

ومن هنا تأتي أهمية الكتابة عن تلك الفترة بأشرفها وأسمائها، كتابة لا تدّعيها هذه العجالة بقدر ما تشير إليها وكبدية تماس مع الثقافة البصرية التي تحتلنا اليوم.

هذه الملامح العامة والسريعة للسينما الهندية، شهدت اختراقات واسعة على يد مخرجين مثل «سيتاجيت راي» وهو الأهم و«ميرلاي سن»، اختراقات جعلت سمعة هذه السينما، على مستوى العالم، ليست بالسوء الذي يوحى به جوها الرئيسي. استطاع سيتاجيت راي والآخرين، استطاع بمخيلته ورؤاه السينمائية، التي توازي أهم مخرجي العالم، أن يخلق صورة أخرى، نقياً للساند في السينما الهندية وأن يبرز المجتمعات الهندية بثقافتها وروحها الثرية وتناقضاتها بمستوى من العمق لا علاقة له بذلك السائد الكمي الهائل.

وهناك مستوى ثالث في السينما الهندية، ربما خير نموذج له هو الفيلم الذي نحن بصدد الحديث عنه، فيلم (سلام بومباي) للمخرجة الهندية المقيمة في أميركا «ميراناير» والحاصلة على جائزة الكاميرا في مهرجان كان ما قبل الأخير، والذي بدأ عرضه الآن في الصالات الباريسية.

المخرجة «ميراناير» تبدو على مستوى من الحرفية لا تخطئها عين المشاهد وخاصة في التصوير كما تشير بذلك جائزة المهرجان الشهير. كما أن الفيلم صوّر على الطبيعة في شوارع بومباي الخلفية، أي في

هوامش هذه المدينة البشرية الضخمة والتي تعج بالآلهة والشحاذين والفيضانات، مدينة التناقضات والميثولوجيا المدهشة.

المخرجة الهندية أو ذات الأصل الهندي صورت قصة فيلمها حول تلك الشوارع الهامشية، حول مجموعة أطفال مشردين ونساء بغايا ومعاملة ومدمني مخدرات... إلخ. أي حول الوجه البشع المدمر فقراً وعنفاً وحطام بشرٍ يمشون بحتمية الفظاعة نحو الهاوية. مجموعة الأطفال المشردين، وخاصة ذلك القادم من الريف وفق ما شهدناه في الفيلم، هم الذين يسكون بنسيج السرد السينمائي ويصلون أطراف الفيلم ببعضها كي يتشكل القصة السينمائي المطلوب.

لكن السؤال كيف تعاملت المخرجة مع هذه المادة الخام، التي لو قيض لها مخرج بارع وصادق وحوّلاً، ليس إلى فيلم روائي وإنما حتى عبر فيلم وثائقي، إلى دراما سينمائية رائعة كما شاهدنا أكثر من فيلم عن الهند في هذا المجال.

مرة أخرى كيف تعاملت المخرجة؟

«ميراناير» على ما يبدو تعرف أصول اللعبة وربما هذه هي حدود رؤيتها وموهبتها، فهي لم تنزل شريطها السينمائي هذا إلى مستوى الإرث السينمائي الهندي «سانجام» و«الفيل صديقي» ولم ترتفع إلى مستوى المخرجين الذين أشرنا إلى كونهم علامة مضيئة في تلك السينما، بقيت ميراناير تلعب لعبتها الخاصة، لعبة الشطارة العصرية، فهي حين اختارت لفيلمها تلك المادة المأساوية لم تلامسها في العمق ولم تستبطن أعماقها الطافحة بالألم، بل ظلت على سطح المأساة تداعبها بلغة استشرافية وبعرض شبه فلكلوري لتلك التفاصيل

المريعة مما يجعل الكثير من المشاهد، وربما أغلب مشاهد الفيلم، التي يفترض أنها تمارس تأثيراً خاصاً، تمر مروراً عابراً كالمشهد الذي يحرق فيه الطفل بيت البغي الصغيرة، التي يشعر بود تجاهها، أو مشهد جنازة الولد المدمن الذي يحمله أفراد العصاة الآخرين من الأطفال.

كما أن هناك مشاهد واضحة الافتعال، مثلاً حين يقبض البوليس على الأطفال ويودعهم في الإصلاحية.

أيضاً، المخرجة لا تخفي دونيتها تجاه الأوروبيين، وخاصة حين تقوم تلك الشقراء الأوروبية غاضبة محتجة على ضرب المعلم الهندي الصبية، وكأنما هذه الشقراء الأنيقة هي التي ترمز إلى عدالة الموقف.

وتتضح دونية المخرجة الهندية أكثر حين نعرف أنها قبل هذا الفيلم أخرجت شريطاً مليئاً بالهجوم والحقد على العرب ويطال الشرق عامة، في زمن أصبح فيه الهجوم والتجني على العرب والشرق عملة رابحة، حتى من قبل ابنائه ومن قبل مثقفين نشاركهم الجيرة الجغرافية والتاريخية والروحية.

ومن نافل القول إن المخرجة لم تقرأ جيداً تاريخ بلدها مثلما قرأت تاريخ هوليوود، فكيف لنا أن نشير إلى المراكز الروحية بين الهند والبلدان العربية، وإلى الاستاذ الهندوسي الذي ألف كتاباً نادراً عن تغلغل فكر رابعة العدوية والشيخ ابن عربي والحلاج في ثنايا التفكير الهندي، هذا الاستاذ الذي يدعى الظاهر أكبر، استاذ هندوسي رغم ظاهر اسمه.

فيلم ميراناير (سلام بومباي) في نهاية التعليق، فيلم (ميلودرامي)،

لكن ليس حسب التقاليد المعروفة لهذا النوع المهيمن في السينما الهندية، إنه من نوع خاص. ها نحن نخرج من الصالة لا لتذكر الفيلم، وإنما وبالمفارقة نتذكر فيلماً قصيراً لا يتجاوز العشرين دقيقة، أخرجه منذ سنوات بعيدة «سيتاجيت راي» عن علاقة الفرد العادي بالمهراجا. يقينا ما زلنا نحمل جرحه البليغ.

هل يمكن القول إن الاستلاب الذهني، سواء كان من الغرب أو من الشرق، إن الاستلاب نافٍ للإبداع مهما حاول الفنان تغطيته بالتقنيات المختلفة.

## السينما العربية السائدة ومؤشرات السينما الجديدة

تتبنّى تسمية (السينما الجديدة) هنا كمؤشر لاتجاه ممكن في السينما العربية يحمل ملامح الاختلاف والتمايز من السينما السائدة، التي يبرز تحت وطأتها ذهن المشاهد العربي منذ عشرات السنين، وليس كاتجاه تحقق وأصبحت له سماته ورموزه ومعالمه المستقرة غير القابلة للنقض، إذًا، مثل هذه الحالة لم تتبلور بعد ولا نريد، أيضاً، أن نرجع هذه التسمية إلى أصلها الإيطالي - الأوروبي بصفة عامة، فالفرق الشاسع بين الحالتين يدفعنا إلى محاولة التركيز على ما يستجد من ظواهر وخصوصيات بدأت السينما العربية، في فترتها الأخيرة، بالسعي إليها. هذه السينما، التي مضت عربيتها في السنين الفائتة، مثقلة بالنواقص إلى المقومات الحقيقية للسينما، ومن المفارقة حقاً أن نرى سياق هذه السينما بمعزل عن التطور المدهش، الذي اجتاحت مغامرته السينما في العالم، مما جعلها تحتل الصدارة بين الفنون الأخرى وصارت، عبر اسمائها الكبيرة في العصر الحديث، توازي الدراما في عصور الإغريق.

عريباً نرى عكس ذلك، فالسينما العربية كانت تمضي نحو

الوضوح الكامل لما شاع في النقد السينمائي (شبّاك التذاكر) مع ما يعنيه هذا الشبّاك من إسفاف وثرثرة وسطحية. أفلام مكتنزة حتى التخمة بتوابل الجنس المسطح الخالي من أيّ بعد إنساني، والشخلة وتدمير الذائقة الفطرية للناس. فراغ ذهني وتقني لا يماثله إلاّ عصر الانحطاط.

(كلمة تقنية هنا لا تعني تكنولوجيا الأدوات بقدر ما تعني الابتكار والخلق في العمل السينمائي). حتى تلك الأفلام، التي تتوسل، أحياناً، مفاهيم حول العدالة والقيم والأخلاق، لا تذهب أبعد من نزهة استشراقية في الأرياف والأحياء الفقيرة، مصحوبة بسيل من الدموع الزائفة لسرقة جيب المشاهد بطرق أكثر حقارة والتواء.

وحين نتحدث عن السينما العربية فإننا نتحدث عن السينما المصرية بالدرجة الأولى، فهذه السينما هي التي تمتلك تاريخاً طويلاً وعناصر خبرة وصناعة ليس ما يماثلها في البلدان العربية الأخرى، ونلاحظ، حتى في حالة الاختراق وبعض المنافسة، التي تعرضت لها هذه السينما، خاصة من بلدان المغرب العربي الثلاثة، ظلت هي مركز الثقل وبوصلة الاتجاه، وهي في كل الأحوال منافسة في المهرجانات والمناسبات وليست في صالات الجمهور وفي المستوى العام إلاّ فيما ندر.

ومن الطبيعي أن هناك حيزاً كبيراً للاستثناءات التي تخرج على هذا التقييم، لكن ما مصير هذه الاستثناءات؟ مثلاً: يوسف شاهين، صلاح أبو سيف، توفيق صالح... إلخ. دعك من الأخضر حامينا فيمكن دراسة مسيرته السينمائية على حدة. هؤلاء من الجيل السابق.. يوسف شاهين، الذي قدم بعض أفضل الأفلام العربية



(الأرض)، (باب الحديد)، (العصفور) حتى أن الفيلم الثاني دخل تاريخ السينما العالمية الذي اختاره وألفه كبير النقاد السينمائيين في العالم (جورج سادول).

الآن من حقنا أن نتساءل حول مسيرة شاهين السينمائية الأكثر تميزاً بين مجاليه، نجد أن تلك الروح، التي تؤسس لإبداع كبير في (باب الحديد)، شهدت نكوصاً عجيباً وما يشبه الاستيهام الإبداعي في الأفلام اللاحقة، وتحديدأ منذ (عودة الإبن الضال) وحتى (وداعاً بونابرت). هذه السلسلة من الأفلام، التي أرادها شاهين أن تؤسس لأفق آخر في السينما العربية، أفق السرد الذاتي برؤاه وهذياناته الخاصة والحميمة، والذي عبره يؤرخ لأحداث مجتمعه وسير تاريخه. وهذه المسألة في منطلقها العام ارتكز عليها كل أدب عظيم وكل سينما عظيمة. لكن السؤال، الذي يحمل أرق الإبداع، هو أدوات التعبير التي بواسطتها يستطيع كل فنان تحقيق خصوصيته وسط هذه الغابة من الادعاءات.

لم نعثر في أفلام شاهين، التي تتبنى هذه الرؤية، إلا على شتات تأثيرات وتقمصات لمناخات وشخوص مخرجين آخرين، من (فلليني) وحتى (الموجة الجديدة) و(بوب فوس). لسنا هنا بصدد بداهة تأثير الفنان وتأثره، ذلك شيء طبيعي في نطاق خصوصيته وصهره تجارب الآخر وإنجازاته ضمن لغته التي يطمح إلى تأسيسها. لا نجد في أفلام شاهين المشار إليها إلا مونتاجاً ذهنياً مفبركاً. الحوار، الذي هو عنصر من عناصر استبطان الشخصية، مركب تركيباً قسرياً وذهنياً على الشخصية وكذلك المشهد بكليته، ولم يأت ضمن ولادة رحمة،

طبيعية، وكأنما شاهين لا يعاني ولادة الشكل برؤاه وأفكاره، وإنما يستعيرها من الآخرين المأخوذ بهم، وأسماء الأماكن والشخصيات لا تعني الكثير في غياب الروح الحقيقية لتلك الأماكن وتلك الشخصيات، وفي غياب الخصوصية وتلاشيها في خضم ذلك الآخر والذوبان في سحر النموذج المستبد.

في فيلم (حدوتة مصرية) أثناء مشاهدته أو بعدها، تنداعى عوالم (بوب فوس) في فيلمه (كل هذا الجاز)، تنداعى صوره وهواجسه تجاه الفن والحياة والموت وتفرض نفسها على المشاهد بقوة، وفي المحاكاة التي يجريها شاهين عبر العملية الجراحية، التي تجري لبطل الفيلم، حيث تتم استعادة الشخصية المحورية للفيلم (فلاش باك). وليست المحاكاة والتقليد في (حدوتة مصرية) تتعلق بهذه العملية فحسب، والتي لا تتعدى كونها وسيلة للكشف عن أعماق البطل - الفنان، وإنما تطال بالإضافة إلى التقنية، المنولوج الداخلي والآراء والهديانات التي تنفجر لحظة الخطر، لحظة فراق الأحبة ولمعان الحياة والدخول مع الموت وجهاً لوجه.

إننا لا نرى في (حدوتة مصرية)، رغم التسمية المراوغة، لا نرى إبداعاً لسيرة ذاتية وإنما سيرة سردت وصورت ومثلت على ضوء سيرة أخرى، وما الأحداث والتفاصيل الاجتماعية عند شاهين، كخصوصية مصرية - عربية، إلا مسائل واضحة الافتعال والتحول على ضوء ما تقدم. وربما من المجدي الإشارة إلى أن الفنان (بوب فوس) عبر في أكثر من مناسبة عن كونه تلميذاً للإيطالي (فريديريكو فليليني)، لكن رغم هذه الاعترافات لا يمكن أن يخطر على بال أحد بأن الأول قلّد

الثاني بهذا الشكل، وإنما هناك فرق واضح ومسار حياة وإبداع مختلفين. هذا المثال، الذي أوردناه على المحاكاة عند شاهين والانبهار بالنموذج، يمكن عبر عملية رصد تفصيلية أن ينطبق على أكثر من فيلم من أفلامه الأخيرة، أما فيلمه ما قبل الأخير (وداعاً بونابرت) فهو خيبة أمل أخرى رغم إنتاجه العربي الفرنسي الضخم والإعلان عنه بشكل مكثف.

وحين عرض في مهرجان (كان) استقبل ببرود شديد. حصل هذا رغم تضحية شاهين بالكثير من الحقائق التاريخية، التي تمسّ صلب الصراع بين طرفيه، لترضية ذوق النقد العالمي. ورغم محاولة ممثلين عالميين، أمثال (ميشيل بوكولي) و(ميشيل شبرو) أبطال الفيلم، إنقاذ ما أمكن... لكن يبدو أن العالم لا يمكن استدراجه على هذا النحو، والإنتاج والممثلون الأجانب والنجوم، كل تلك العوامل ليست طريقاً (للعالمية)، ربما يمر، عبر (باب الحديد) و(العصفور)، كما أثبتت التجربة، طريق الهموم الحقيقية والسير نحو المجهول حيث يسكن الإبداع.

فيما تقدم من أسطر ركّزنا على مسيرة شاهين لأنها الأهم في نظرنا بالنسبة لذلك الجيل، وما ذلك الإخفاق إلا مؤشر قوي للأزمة القصوى، التي وصل إليها هذا الجيل السينمائي، ولكن ماذا يعمل في صفة الجيل اللاحق؟

في السنوات الأخيرة كثر استخدام مصطلح (السينما البديلة)، خاصة في المنتديات السينمائية وأدبياتها، لكنه ظل شعاراً ولم يغادر الورقة إلى التجسيد السينمائي. لذلك لم نسرع إلى استخدام تسمية

(السينما الجديدة) بتلك السهولة؛ فالشهادات والنوايا الطيبة لا تصنع فناً كما قيل. لكن المهتم بالسينما يمكنه ملاحظة سطوع فيلم عربي جديد على امتداد البلدان العربية، فهناك أسماء ذات حضور واضح في هذا الشأن، مثل مزراق علوش ورضا الباهي وناصر خمير وأحمد المعنوي وسمير ذكرى وميشيل خليفى، وفي مصر شادي عبد السلام ومحمد خان، عاطف الطيب، خيرى بشارة... إلخ.

هذه الأسماء ربما تؤثر لما يمكن تسميته بسينما جديدة تتجاوز نواقص السينما السباقة وعيوبها وتؤرخ لأفق جديد آخر.

على سبيل المثال خيرى بشارة، الذي رأينا له سابقاً فيلم (العوامة ٧٠)، يطلع علينا بفيلمه الجديد (الطوق والأسورة) المأخوذ عن رواية الأديب المصري الراحل يحيى الطاهر عبد الله، هذا الفيلم يخرج بجدارة من سوبر ماركت السينما العربية ليقدّم مساراً مختلفاً تماماً في رؤيته وإخراجه وكل مقوماته كعمل سينمائي جديد. وهو كعمل أدبي، في الأصل، يحمل المخرج براعة تحدي تحويله إلى لغة الكاميرا، وإلى شخوص من لحم ودم، وإلى حيوات نابضة وحركة وفق منطق السينما.

فالسينما العربية درجت في تحويل النصوص الأدبية جهتين، إما أن تبقى سجينّة النصّ الأدبي، بدون تلك المقدرة التحويلية إلى لغة السينما، وإما أن ترتكب مجزرة تشويه العمل الأدبي لعدم فهمه كما حصل مع حسام الدين مصطفى وتناوله لأعمال (ديستوفسكي). في (الطوق والأسورة) نشاهد شيئاً مختلفاً، وفي الفيلم، أيضاً، لا نعر

على تلك الثروة والادعاء والكلام الكبير الذي لا يقود إلا إلى المجانية .

خيرى بشارة يؤرخ بتواضع لحياة قرية (الكرنك) في ثلاثينات هذا القرن، مستخدماً الخرافة والتاريخ الفرعوني، دمجاً إياهما بالواقع المعاش بشكل مأساوي وكأنما ولدا من رحم واحد .

أليست الكرنك تلك القرية المسكونة ببطش الأسطورة الفرعونية وجمالها العظيم؟ خيرى بشارة لا يسوق تلك الأسطورة وتقاليدها إلا لكي يضيء واقع القرية المعاشي .

وفي الوقت نفسه لا يسرد ذلك الماضي الأسطوري كإسقاط فكري متعالٍ على شخصه، وإنما هو موجود في نسيج حياة الناس وتفاصيل أحيائهم الصغيرة والكبيرة، وحيث نرى النيل، ليس كخلفية ديكورية سياحية، وإنما شاهد ومشارك في الأحداث عبر مشاهد بالغة الروعة .

الفيلم يستقصي حياة جيلين في القرية، كل جيل يرتطم دائماً بمصيره الفاجع والنهاية مفتوحة على الصعيد العام والخاص، هذا الاستقصاء، بالطبع، لا يتم عبر شبكة السرد التقليدية، رغم أن الشخص والأحداث تتنامى جرعة بعد جرعة لتأخذك دفعة واحدة إلى مصائرهما المحتومة، التي تفرضها طبيعة تطور هذه الدراما السينمائية .

## ميشيما... لغز الشخصية وضعف الفيلم

قليلون هم الكتاب الذين يذهبون بعيداً في استقصاء شروط وجودهم بنواحيه المختلفة، مشكلين من خلاله رؤية شديدة الخصوصية تكون دليل حياتهم وفنهم حتى ولو قذفت بهم إلى الهاوية... وما يهمننا، بعيداً عن ذلك النقاش الفارغ حول صحة وخطأ تلك الرؤية، بقدر ما تتوخى هذه العجالة دخولاً على أطراف الأصابع إلى عالم الكاتب الياباني «بويكوميشيما»، هذه الشخصية الملغزة والمضطربة أيما اضطراب في علاقاتها بالحياة والموت، بالجسد في تجلياته ونزواته المختلفة، الجمال، الذكورة، الأنوثة، القتل والعدالة، وصولاً إلى اليابان التي يحلم بها ميشيما، يابان القيم الكلاسيكية النبيلة وفرسان الساموراي ذوي الجمال الوحشي، أي نقيض اليابان التي تكتسحها أمركة لا مناص منها.

رؤية ميشيما للأشياء، رؤية مغامر، مدفوع بحساسية تصل هوس الانتحار، منذ البداية حتى تجاه أكثر الأشياء واقعية وصرامة «السياسة». فمشروعه حول عودة اليابان إلى عهودها القديمة، ليس أكثر من قفزة انتحارية وجزء من نسيج رؤاه حول الجمال والحياة البرية

الأولى، وهو يعرف ببصيرته الثاقبة استحالة ذلك. لكنه، ككل العظماء، يمضي بها حتى النهاية وفق قواعد الانتحار المنقرضة في اليابان «الهيروكيري».

كان ميشيما، إلى جانب تكوينه النفسي والعضوي المعقد، نتاج تلك الفترة الانعطافية في تاريخ اليابان، فترة النذر الأولى لانفجار الحرب العالمية الثانية وما تبعها من قنابل ذرية وخلخلة في الحياة اليابانية وقيمها المتبلورة منذ قرون في هذا البلد الآسيوي العجيب، مما كثف، بنحو صاعق، تلك الظلال المبهمة من الكآبة والتمزق في روح ميشيما. ومنذ طفولته، التي اتسمت ببنية جسدية ضعيفة، وغياب الأم التي ستحل الجدة محلها في إعالة الطفل ودفعه الناقص... كان على الطفل، أيضاً، أن يستعجل الانتهاء من وضعه الدوني الناقص وينتزع الأفتنة، التي لو أبقاها لما حقق قفزته، لابساً أفتنة من صنع يديه:

«كنت أشعر بدافع يحثني على أن أبدأ العيش. أعيش حياتي الحقة حتى لو كان عليها أن تكون تنكراً خالصاً، وليست حياتي على الإطلاق. فقد حان الوقت، رغم ذلك، لأن أبدأ ويجب أن أجزّ قدمي الثقيلتين إلى الأمام».

إلى الأمام، إلى هاوية عالم رسم معالمة بقرار حريته الداخلية ورفضه المطلق لمناخات العفن التي تسود العالم.

كانت يقظته موجعة، لماذا كانت الأشياء بهذه الصورة الخاطئة التي كانت عليها؟ الأسئلة، التي طرحها على نفسه مرات لا تحصى، منذ الطفولة، تعود فتطفو من جديد.. لا شك أن الأسئلة حول خطأ

الأشياء هي نفسها منذ طفولة البشرية وليس طفولة ميشيما، لكن في حالته، اتخذ هذا الإرث من الأسئلة بعداً تدميراً أدى إلى ما أدى إليه في حياة هذا الرجل، الذي لم يجد خلاصاً في الحرب التي خاض غمارها مبكراً، ولا في المعرفة، التي كان ذا شأن عميق فيها وشهرة عالمية واسعة، ولا في الحب، الذي عاشه وتأمله كجزء من منظومة جمال مطلق «رهيب ومروع»، إنه رهيب لأنه لم يحدث أبداً، ولا يمكن أن يسبر غوره لأن الرّب لم يعطنا إلّا الألغاز حسب «ديستوفيسكي»، الذي أورده ميشيما في مطلع روايته «اعترافات قناع»، والتي يتحدث فيها عن تجربة حب ليست عادية مع فتاة تدعى «سونوكو»، كان مشهد هذا الحب غارقاً في حريق مشاعر متناقضة. رجل يعذبه قلق غامض. فمن حلم التوحد الحسي والروحي البالغ الحنان، إلى حلم الانفصال والاشمئزاز، تضطرب جنبات هذا المشهد العاطفي بين شاب في العشرين وفتاة في الثامنة عشرة.

«كم كنّا خجولين ونحن نتكلم... كم كانت الكلمات شحيحة، توقف هطول المطر ولمعت الشمس الغاربة داخلية إلى الغرفة، ولمعت عينا «سونوكو» وشففتها، أتعسني جمالها مذكراً إيّاي بقلة حيلتي. هذا الشعور المؤلم جعل سونوكو تبدو أشبه بزهرة سريعة الذبول».

إنها تشبه نفس ميشيما، التي ترى انعكاسات حفتها القادم وزوالها السريع، حتى في الأشياء الأكثر حميمة وقرباً.

وكان فشل ميشيما في تحقيق الخلاص العام لليابان كما يراه وبطريقته الخاصة، مبرراً كافياً لموته المبكر عن ٤٥ عاماً، وبطريقة



الموت نفسه انتحر بعده الكاتب الياباني الحائز على جائزة نوبل «ياسونا كاوباتا» .

«ميشيما» الكاتب والممثل والمخرج السينمائي والرياضي ، الذي بنى جسده على أنقاض كائن كاد أن يتلاشى من فرط هزاله، صار أحد الرموز التراجيدية في اليابان وخارجها، مما دفع «فرنسيس كوبولا» وصديقه «ستروسي» إلى إخراج فيلم عن حياته، استغرق إعداده خمس سنوات. لكن الفيلم في مجمله جاء نخباً لروح ميشيما والمعنيين بمعرفته. وبقي استعراضاً على سطح تلك الشخصية الملهمة ولم يستطع النفاذ إلى أعماقها، رغم توسله بأجزاء من أعمال ميشيما، داغماً إيّاها بالوثائق ضمن الإطار السينمائي ليكون الفيلم، بمشاهده المختلفة، متعدد الأبعاد حسب رؤية المخرج لذلك. هذا الفيلم امتاز باستعمال مفرط للألوان في الكثير من مشاهده. باستثناء جمالية بعض المشاهد، التي تقدم ميشيما وحيداً يكتب في ليل عزله. وإلاً فالفيلم فشل في التقاط جوهر شخصيته سينمائياً باختلافها وتعقيدها، وكذلك في التقاط روح اليابان التي شكلت الإطار المكاني والتاريخي لهذه الشخصية... نحن أمام فيلم عادي عن أحد الكتاب الذين شكلوا أسطورة مجتمع وعصر...

## عشب الحديد: ظل الضحية.. قسوة المعيش

«لأنسب اليوم ولا خلة اتسع الخرق على الواقع»

(عشب الحديد) فيلم جديد للمخرج البرازيلي «هكتور بابنكو» بدأ الآن عرضه في باريس والعالم. بابنكو، الذي عرفته الصالات والجمهور والصحافة من خلال عدة أفلام أبرزها (قبلة المرأة العنكبوت) منذ أربع سنوات، يعود هذه المرة في فيلمه الجديد هذا مستثمراً إمكانياته السينمائية على نحو أفضل، ماضياً في المسار نفسه رؤية وإخراجاً.

بابنكو، في (عشب الحديد)، يختار قصة (أدوار كيندي)، التي تتناول حياة الهامشين في ثلاثينيات هذا القرن في (نيويورك)، محولاً إيها إلى فيلم غني بلغته ومناخاته وشخصياته، رغم أن القصة الأصلية، كما وصفها أحد النقاد، لا تتجاوز وصف المظاهر الفلكلورية لحياة الهامش النيويوركي، أي أن بابنكو حوّل عملاً أدبياً رديئاً إلى فيلم سينمائي فذ. وفي هذا السياق نتذكر الإيطالي (فريدريكو فليني) عندما حوّل مذكرات بطل الإغواء المعروف «كازنوف»، والتي وصفها المخرج الكبير بأنها تشبه دليل التليفونات، حيث خلق منها فيلماً خارق الجاهل والمعالجة.

يبدأ فيلم (عشب الحديد) بلقطات تتوالى بشكل متصاعد وسريع نحو الفضاء المشظي كتل غيوم وموسيقى ذات تكوين جنازري، ثم لا تلبث أن تلبث أن تنزل الكاميرا على جسد رجل ملقى في قارعة الطريق والأوراق والعلب الفارغة تتطاير من حوله، تقترب الكاميرا أكثر فأكثر من الرجل، الذي يحاول القيام بصعوبة بالغة، حين نتبين أنه (فرنسيس فيلان) العائد من غياب استمر اثنين وعشرين سنة عن البلاد والأهل (يلعب الدور جاك نيكلسون). ومن لحظة العودة هذه يبدأ الفيلم في استقصاء سيرة هذا الرجل وعالمه ومحيطه.

ربما كان رحيل فرنسيس فيلان من بلده وعائلته ووسطه، كان هروباً نحو نسيان ما، لجرح ظل غائراً في أحشائه، لكن ها هو، من المشاهد الأولى لعودته، تبدأ هواجسه وذكرياته والعالم الذي خلفه وراءه في التفجر والانقلاب. لا ينسى شيئاً، إنه يتذكر كل شيء، وكأنه ترك بالأمس ذلك الطيف المرير من الأحداث.

ذكريات فرنسيس فيلان وماضيه، نعرفهما من خلال مونولوجه الداخلي، ومن خلال الأماكن، ومن حديثه مع صديقه الذي أصيب بالسرطان أثناء غيابه.

نعرفهما من خلال الندم والأسف والخوف، مرارة العيش، والأحلام المحطمة والقتلى، الذين تسبب في موتهم، ظلوا يلاحقونه مثل ظله أينما ذهب.

يبدأ فيلان في تذكر أول خطوة خطاها نحو جحيم الحياة، الذي انزلق فيه أخيراً بشكل نهائي. يتذكر رجلاً أصفر الجنس كان يحاول صد إضراب في مصلحة الترمواري، حيث كان يعمل، ونعرف أنه

أول ضحية يصارعها وهو في بداية شبابه، إنها الخطوة الأولى نحو القسوة. ويتذكر طفله، الذي مات في حادث قبل رحيله، ويعتبر نفسه تسبب في موته، حيث نراه أمام قبر الطفل في مشهد من أجل مشاهد الفيلم، ينتحب طالباً الغفران من الميت.

وتتوالى مشاهد الفيلم، كل خطوة تتلوها أخرى، وفيلان لا يملك إلا الانزلاق نحو الماضي بثقله وفظاعته، يهجم عليه، يطارده مثل ضحاياه، الذين نراهم دائماً أمامه بملابس بيضاء يتحدث إليهم ويحاربهم بشكل هستيري كهاجس يفتسه باستمرار.

يدخل الفيلم، عبر فيلان وشخصيات أخرى، إلى قلب عالم الهامشين والمشردين والفقراء ليصور بعمق شاعري تلك الشخص المعذبة التي تسكن هياكل العربات، تسكن العراء والبرد وتتناسل، وسط مقاومة العنف والموت.

أثناء الطعام، المكون من الشورية الشعبية، تظهر «هيلن» (ميريل ستريب)، التي ربطت فرنسيس فيلان علاقة بها، وهي مغنية هجرت عالمها لتعيش عالم الهامش، لقد مر زمن بعيد لم يلتقيا، ورغم كل شيء بعث هذا اللقاء روحاً جديدة ولو بشكل مؤقت.

وفي السياق نفسه يقرر فيلان ذات يوم أن يزور زوجته وأولاده بعد هذه السنين، ويتذكر أن زوجته تحب الديك الرومي «التركي». يذهب ليعمل كي يوفر ثمن هذه الأكلة الأثيرة عليهما في الزمن الغابر. وحين يصل بيت العائلة والأولاد، قبل أن يهجره نحو الحالة الأخرى، يقابل برفض الأولاد له رغم أن زوجته بقيت على قدر من

الحنان تجاهه. مع رجوعه من هذه الزيارة الفاجعة يجد أن (هيلن) وصديقه المصاب بالسرطان قد ماتا، ولا نعرف نهاية واضحة لهذا المتشرد المجهول، غير أن الكاميرا في مشهدها الأخير تركز على غرفة النوم في بيت العائلة، كانت فارغة والنافذة تتسلل منها شمس مشوبة بالصفرة.

المخرج (هكتور بابنكو)، ومنذ أفلامه السابقة، يبدع في استقصاء العالم الداخلي لشخصيات الهامشين، تلك المجموعات البشرية التي تشكل ثكنة حزن وانسحاق وقرحة نزيف دائم في قلب المدن الكبيرة والثرية. ورغم ذلك الدمار، الذي لحق بتلك النفوس، ظلت تتمتع بثراء إنساني ومقدرة على الحب والوفاء. نشاهد ذلك من خلال علاقات الشخصيات ببعضها، ومن خلال علاقة فرنسيس فيلان مع هيلن، عبر التقاطع واللقاء والفراق وعبر قسوة الزمن، ظلت مركز ضوء روحي في هذا المنطق الكوابيسي الذي أبدع بابنكو في رسم صورته الساحقة. يقول المخرج في هذا السياق: «هؤلاء الناس كان لهم في يوم ما حياة هادئة وعادية». ونعرف أيضاً، أن هؤلاء الناس تحدرُوا من مستويات مختلفة ففيهم المثقف والفنان ورجل العلم وحتى الرياضي.

في هكذا قصة وهكذا مناخ كان الوقوع في فخ فجائية فارغة وفي فخ خطاب وعظمي واجتماعي وارداً تماماً، أي هناك ذلك الخط الدقيق الذي يسير عليه الفنان وهو هنا يشبه لاعب السيرك، إما أن يحقق عملاً يحل خصال المأساة وعمقها وإما أن يسقط في بكائيات سطحية. المخرج البرازيلي حقق عملاً سينمائياً حسم فيه هذه المعادلة

لصالح الفن المأساوي الرفيع وعرف كيف يلتقط لحظات الهلوسة والهذيان والتذكر، هذه العناصر التي شكلت صياغة شخصياته عبر مشاهد شاعرية جداً، مشحونة وكثيفة، لا نرى فيها أي أثر للتهريج والمجانبة.

في هذا الفيلم الرائع (عشب الحديد) يبلغ أداء (جاك نيكلسون) و(ميريل ستريب) حدّ الإعجاز الفني. ستريب، بمظهرها الخارجي، خلقت انسجماً وإقناعاً في إيجاد الصيغة التمثيلية لعذاب الدخول، حيث عشنا لحظات صدق في تجسيد هذه المعاناة.

أما نيكلسون فيمكننا أن نقرأ من خلال سيرته، سيرة الممثلين الذين وصلوا أخيراً إلى بريق النجومية، بأن هؤلاء الممثلين لم تصنعهم هوليوود بقرار إداري، وإنما قبل ذلك صنعتهم الآلام الكبيرة حتى وصلوا إلى ما هم عليه وصنعتهم الموهبة.

يقول نيكلسون:

«أدواري ما هي إلا سيرة ذاتية.. اللاتبصر واللائتظار هما أجمل صفة يتصف بها الممثل». اشتغل نيكلسون في مطلع حياته ساعي بريد في إحدى الشركات بكليفورنيا وتدرّج في أعمال مختلفة ثم عكف على الكتابة وظل يحلم بمهنة الإنتاج والإخراج حتى أعطاه كل من بيتر فوندا ودينيس هومر دوراً صغيراً في فيلم (إيزي رايدر). ويقول إن هذا الدور حصل عليه بسبب ارتباطه في تلك الفترة بمجموعة سينما (الأندر جراوند). ونعرف أن نيكلسون كان منشؤه السينمائي الحقيقي في تلك المجموعة، التي جمعت بين الموهبة القوية والثقافة المتميزة، وقد خرج الكثير منها، والذين أصبحوا نجوماً

عالمين، من غير أن تحطفهم هذه النجومية من تخوم الفن الرفيع ومعطياته مثل (جون كازافتسي) وصديقه فناً وحياء «بيتر فولك» الذي اشتهر بشخصية «كولبو».

نيكلسون في (عشب الحديد) يستثمر كل أدواره السابقة والمتنوعة، المتناقضة في فيلمه «ساعي البريد يدق مرتين» حتى «طيران فوق عش الوقواق» و«شايينج». وفي هذا الفيلم يمسك باللمحظات المتناقضة بإتقان بالغ وحنكة مجرب، فنراه العنيد والساذج والشرس والعاطفي، الوقح والخائن والإنساني والمجنون... وكأنه في مباراة قاسية مع نفسه وأدواره الماضية.

جاك نيكلسون والأسماء الأخرى، رغم الشهرة والانتشار، ظل إخلاصهم للفن وظلوا نوعية خاصة في السينما.

## سفينة «فلليني» تبحر نحو المجهول

فيلم «السفينة تبحر» هو آخر فيلم لشاعر السينما العالمية وكبيرها «فريدريكو فلليني». في هذا الفيلم يطرح سؤال الوجود الكبير: إلى أين تمضي البشرية وسط موج هذا الخراب الإنساني، وسط تمزق الروح وسيطرة الوعي الزائف ورجال المال؟!

وسط هذا الليل الأزرق تبحر السفينة البشرية حاملة في أحشائها نماذج الإنسان المختلفة إلى جانب وحيد القرن. في البداية يتجلى الهدف واضحاً لرحلة السفينة، رحلة الإنسان في تاريخه الطويل. فد «التيمة» الأساسية، التي أخذها فلليني لبناء فيلمه المدهش، هي قصة واقعية؛ فثمة مغنية شهيرة، توصي بعد أن تموت بدفن رفاتها في الجزيرة التي ولدت فيها. لكن هذا الحدث الواقعي لا يلبث أن يتلاشى في ذهن المشاهد بعد أن يفجر المخرج من خلاله أسئلته حول الوجود والإنسان عبر مناخ منطاري صنعتته المخيلة.

لحظة انطلاق السفينة، تبدأ الملامح الأولى في الظهور، لإشكاليات الانهيار.

الكاميرا الفللمنية تطارد ضحاياها بفضول وسخرية، والراوي أو



الشاهد يقوم باستبطان الشخصيات، معرياً كل خلجة في أعماقها، نازلاً بها إلى أقصى درجات العري النفسي والاجتماعي.

السفينة تبهر صوب الجزيرة المقصودة، الأحداث تتوالى عليها. زارعة بذور الخوف في نفوس ركاب السفينة حتى يغيى الهدف المقصود ويضيع في بحر هذا التشوش والارتباك، الذي أخذت سحبه تتكاثر على السفينة ومن فيها، وليس ثمة مخرج أو أمل في الخروج وسط هذه الجلبة من فقدان الهدف والتهيه. وتنقذ ضالة السؤال الأزلي في السياق الدرامي المحكم: إلى أين تمضي السفينة؟

يدفع فلليني الأحداث إلى ذروتها حيث تقع الحرب مع سفينة أخرى في عرض المحيط ويختفي ركاب السفينة عدا الراوي ووحيد القرن، نشاهدهما على ظهر قارب وسط ذلك الحطام البهيج.

فيلم «السفينة» - رغم تصريح مخرجه بأنه لم يحقق، إبداعياً، ما كان يحلم به - فيلم يواصل رؤية فلليني ولغته السينمائية الشاغرة، حيث تبرز جديّة القضايا الكبرى ومهابتها الروحية بمسحة من الدعابة السوداء. هذه المسألة الأثيرة على قلب المخرج الإيطالي، والتي تشمل مجمل أفلامه، وكأنما التعبير المأساوي عن الوجود لا يحقق ذاته إلا من خلال هذا المزج السريالي، السخرية القاسية واستقصاء سر الأشياء.

هذا المخرج، الذي يوشك أن يتجاوز الستين من العمر، لم تثقله السنين على صعيد الإبداع بل أثبت فيلمه الأخير، طراء خاصاً في مسيرته الفنية، أثبت أنه ما زال محافظاً على طفولة الخلق ومقدرتها التنبؤية. تلك المسيرة، التي تمتد من فيلمه (ثمانية ونصف) وما قبله

وحتى الأخير، بقي فلليني سيد الصورة السينمائية، ساحراً لا يعرف أسلاًفاً فقلماً تأتي الصورة عنده حسب التوقع. فعمق أفكاره ورؤيته للأشياء وجداً معادلاً فنياً لم يسبقه أحد إليه. . في فيلم «كازنوف» و«ساتيركون» و... إلخ، يسلخ فلليني القصص والأساطير من إهابها وروايتها الأصلية ليعطيها روحه وأسلوبه الشخصي.

ديكور هذا الفيلم، الذي تزامن عرضه في كل من روما وباريس، تمّ تصميمه داخل الاستوديو. السفينة والبحر حتى أبسط التفاصيل، تحمل بصمات الخلق الفليني - ديكور غير واقعي لكنه أعمق واقعية ودلالة من الواقع العياني: إنها المخيلة وقد استعادت حقوقها من سجون التاريخ.

## أنغمار برغمان: إيقاع الوحدة والموت

في برهة هذا التاريخ المعاصر، لا تستدعي جهداً كبيراً، ملاحظة خفوت إيقاع المغامرات الإبداعية الكبرى، خفوت إيقاع الروح المتعطش إلى مثال عصي وبعيد. كان هذا الإيقاع فيما مضى يتخذ صيغة الأسئلة الكبرى حول الإنسان وارتطامه بأفق حياة مسدود، حول الإنسان وغربته وانسحاقه أمام ما صنعت يده، وأمام آلية المجتمع وقمعية مؤسساته على صعيد الغرب الأوروبي بشكل خاص... كانت المغامرة والبحث عن الخلاص عبر الإبداع الثقافي والفني أو عبر الهروب صوب منابع حكمة شرقية. كان الغرب الصناعي يستكمل بناء آلية التوحيد العالمي، وكان الأدب والفن يكتفان رؤيتهما القائمة تجاه مصير الإنسان.. هكذا انجبت تلك الفترة أسماء مثل كافكا، رامبو، بودلير، ديستوفسكي... إلخ. هذه الأسماء لم تعد تعاود الظهور يمثل هذا الحجم من المغامرة على صعيد الأدب. وإذا سلمنا (جزئياً بالطبع) بهذه الفرضية، هل هناك ما يعوض على صعيد الإبداع السينمائي، هل يجد الفن ضالته في أسماء مثل بازوليني، فليلي، برغمان، كيروساوا... إلخ؟

لا شك أن الفن السينمائي، بصفته، مستودع الفنون، حسب تعبير لكوكتو ينم عن ازدهار فريد، حتى يترأى أحياناً أنه يمثل بالنسبة لعصرنا ما مثله تراجيديا «اسخيلوس» بالنسبة لعصر الإغريق. رغم أن هذا الفن، الذي يروق للمؤرخين أن يدعوه بالفن السابع، رغم أنه يشهد، بعد صف رموزه الكبرى، هبوطاً واضح المعالم.

«أنغمار برغمان» من المخرجين الأوائل في تاريخ السينما، ومن الذين تطرح حول أفلامهم الأسئلة والنقاشات الصعبة. تندرج أفلام هذا المخرج السويدي ضمن سيرورة فنية وفكرية واحدة. لا تعنيه تفاصيل الواقع الخارجي إلا بقدر ما تخدم وجهته الأساسية، في كشف أبعاد اللحظة التي تمر شخصياته من خلالها بتحولات نفسية وذهنية محددة. فالإمساك بهذه اللحظة، هي فريسة برغمان المطاردة في كل أفلامه والمدرجة ضمن مناخ تراجيدي، بمعنى الكلمة، وحلمي. تتمحور لحظة برغمان السينمائية حول: الحب، الوجود، الكراهية، الدين، الموت... ففي فيلمه «همسات وصرخات» يسيطر إيقاع الوحدة والموت مع إشارات خاطفة إلى الحروب وما تخلفه من دمار على صعيد المشاعر والعلاقات. وفي «الصمت» استحالة التواصل بين أختين، تشكلان في المستوى الرمزي روحاً وجسداً، يدفع برغمان بالأختين إلى أرض غير محددة جغرافياً ولا تعرفان لغتها، ليكشف فاجعة التواصل وانكسار روح العلاقة بين البشر. وفي الفيلم نلمح دبابة تمشي في ضوء الفجر باتجاه أحد أحياء المدينة. هل يدل على أن المخرج مسكون بهاجس الحروب العدوانية في كونها سبباً من أسباب الخراب؟ وأن همومه ليست ما وراثية بقدر ما تشكل هذا الجدل الذي يصل المرئي باللامرئي... في أفلام برغمان ينصهر الحلم والخيالي في

قلب الواقعي، لا حدود بين هذه العناصر، ففي «برسونا» تقوم الميتة من تابوتها وتتكلم ثم ترجع ثانية من دون تمهيد أو فاصل يهيء ذلك.

ليس «برغمان» فناناً سورياً أو وجودياً، إنه تقاطع عناصر مختلفة ضمن رؤية ذاتية سويدية بالدرجة الأولى. فهو لا يخفي إعجابه ببعض عناصر الفن السريالي حيث يتحدث عن «بونويل»:

«لقد اكتشفت عن طريق بونويل حبي للسنيما. وهو لا يزال الأهم والأعظم في نظري... إني أؤيد تماماً نظريته حول الصدمة البدئية في اجتذاب الجمهور».

عنصر أساسي آخر في نظري، يجعله يلتقي بالفن السريالي، هو غموض الدافع أو التمهيد الذهني لدى كتابة الفيلم أو الإخراج. يقول عن كيفية إخراج فيلمه «برسونا»: «إنها قصة امرأة تحاور أخرى لا تقول شيئاً ثم تقارب المرأتان أيديهما وفي النهاية يندبحان ويصبحان كأنهما امرأة واحدة».

هذه المشاهد الطيفية الملتبسة تشكل المفاتيح الأساسية لعالم، برغمان، فهو ملحد يكابد إلحاده ولا يجد البديل إلا في النشاط الإبداعي، لكنه ليس نهائياً... وهنا نتذكر بطل سارتر في «الغثيان» بعد أن يحيط رحاله في صحارى اليأس، يرى الكتابة والتأليف المبرر الوحيد لوجوده، كذلك في مسائل الوجود الأخرى يعاني هذا الانشطار وهذا الالتباس...

أخرج برغمان بعد فيلمه «برسونا» ثلاثة أفلام: «بيضة الثعبان»

و«سوناتا الخريف» و«وجهاً لوجه» . ، ويمكننا من خلال هذا الأخير أن نتيّن بعض ملامح عالم هذا المخرج ومخلوقاته المضطربة على نحو أكثر وضوحاً قياساً بما قبله . . .

ينفتح المشهد الأول، أثناء قراءة الأسماء، على بحيرة ذات شكل سدّيمي من غير موسيقى وكأنّما يؤشر إلى سدّيمية النماذج البشرية، التي سيقدمها، وطفحان أعماقها بعقم الحياة. ثم نشاهد البطلة «جيني» «ليف أولمان» وهي في بيتٍ خالٍ من الأثاث، استعداداً للانتقال إلى آخر. المكان ينضح بالوحشة. تتناول التليفون وتتصل بجدها، إنها ستأتي بعد قليل. التفاتة مذعورة إلى الخلف. حركة الكاميرا بطيئة للغاية كأنّما تعدنا بوليمة دموية قادمة. ثم نعرف خلال الحوار أن الأمور الحياتية الظاهرة، بالنسبة إلى «جيني»، على ما يرام، فهي وزوجها الذاهب إلى أميركا لترؤس مؤتمر هناك، أصحاب مكانة اجتماعية عالية. فهي رئيسة الأطباء في العيادة النفسية. لكن ثمة شيء غامض يخترق هذه المظاهر، شيء يتضح في حركات «جيني» وصوتها ونظراتها وتلاحظ جدتها فتسألها: هل ثمة ما يعكر حياتك الزوجية؟ فترد بالنفي.

برغمان، منذ البداية يدفعنا نحو جلسة سرية، جلسة استنطاق فرد ومجتمع وعصر. وسنعيش هذا الإيقاع الهستيري لهذا الفيلم المرهق طوال الفترة عدا ومضة فيها شيء من الحنين إلى الماضي والطفولة، حيث تقول الجدة «لجيني» إنها جهّزت لها الغرفة، التي كانت تعيش فيها وهي صغيرة، وكذلك الفراش وطاولة الكتابة. بعد هذه الومضة، تدخل البطلة في عالم مليء بالكوابيس والمفاجآت والعلاقات

الشاذة... نشاهدها في العيادة مع أحد الأطباء النفسيين وهو يصرخ بأن العلاج النفسي أعلن فشله في شفاء المريض... ومن خلال الحفلة، التي دعيت إليها «جيني» من قبل زوجة الطبيب النفسي التي تحتفل بعشيقها الممثل الشاذ، نشاهد مجتمعاً تسوده علاقات جافة ومدمرة. وفي الحفلة نفسها تتعرف على بروفيسور في علم النفس وتنشأ بينها علاقة ما، وتسأله عن معنى الصداقة التي تربط الرجل والمرأة (ماذا بعد ممارسة الحب غير سيجارة تلمع في ضوء الفجر؟) وأثناء النوم تغرق في نوبة هستيرية من البكاء والضحك... وحتى تستيقظ «جيني» في المستشفى بعد محاولة انتحار، سبقتها عدة محاولات، نكون قد قطعنا أشواطاً قاسية من كوابيس اليقظة والنام، التي لا تعرف حدوداً أو فرقاً من مصاحبة المرأة ذات العينين الزجاجيتين التي تطارد البطلة كشبح غامض للقلق والموت، ومن الدخول في أجواء قصور خرافية أوقدت فيها الشموع ولا نرى ولا نسمع فيها إلا أصداء بطلة الفيلم وتوسلاتها وحيرتها وانهارها وسط تلك الأجواء التي تحاصرنا بشباك لا مهرب منها. ومع أبويها الميتين وهما يهربان منها رغم توسلها ومع...

بالطبع يصعب اختزال مناخات هذا الفيلم، لكنها صورة تقريبية لعالم برغمان الغاطس عميقاً في قعر شخوص يعتصرها الألم وتعصف بها رياح العزلة والموت والحروب مع فقدان أي عزاء روحي، عبر سينما تكون الكلمة فيها تابعة للصورة وتوضيحاً لها، وكل حركة ذات دلالة سيكولوجية واجتماعية. وليس صدفة أن تلاقي شخصيات برغمان مصائر متماثلة: الموت، الانتحار، الجنون. وليست الهدنة، التي عقدها برغمان مع بطلته في فيلم «وجهاً لوجه»، إلا هدنة مؤقتة،

حيث شاهدناها تقترب من الشفاء، ربما مجرد تطابق صدقوي مع مبدأ التطهير الأرسطوي. لكن أليست الحياة الإنسانية تبدأ من الطرف الآخر من اليأس؟ أو كما يقول برغمان في فيلم «الصمت»: «إن للحياة المعنى الذي أعطيها آياه».

وفي كل الأحوال يبقى العمل السينمائي البرغماني مفتوحاً للتأويلات المتعددة.



## ايرانديرا . . . ماركيز والتحويل السينمائي

في الإعلانات المعلقة في باريس لفيلم «ايرانديرا» يبرز اسم الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل. وهو صاحب القصة والسيناريو كعنصر جذب للمشاهدين. وحيث ذبلت نجومية «إيرين باباس» بطلّة الفيلم أمام جائزة نوبل ونوبل ماركيز بشكل خاص.

أول ما يقتحم ذهن المتتبع السينمائي، تلك المسألة، التي أصبح طرحها على جانب من الإلحاح، حول فاعلية التحويل السينمائي لرواية أو قصة ما. أي هل تستطيع اللغة السينمائية بمفرداتها وتقنياتها الخاصة أن تجسد عالم القصة وتضيف إليها جديداً، عبر التشكيلات البصرية، لعالم نسجته المخيلة الكتابية على الورق، وأين تكمن الإشكالية في هذا التحويل؟

ربما لا يأخذ السلب والإيجاب في سياق هذه الإشكالية صفة الإطلاق. فالمسألة تتلخص في شروط الإبداع الخاصة بالخرج، حيث يناط به دور الخلق الجديد في العمل الفني. وتاريخ السينما يحتفظ بأمثلة عظيمة في هذا المجال كتحويل المخرج والشاعر الإيطالي

«بازوليني» لبعض روايات «الماركيز دي ساد»، أو تحويل «فلليني» لكتاب ساتيركون، وفيسكونتي لرواية توماس مان «الموت بالبندقية». هذا الأخذ أو هذا التحويل تحقق عبر عملية هضم وتفاعل عميقين بين الكاتب والمخرج وعاشا في مناخ فكري وسيكولوجي مشترك. وهناك امتلاك المخرج لأدوات تعبيره وموهبته وثقافته، هذه العناصر التي تستطيع أن تولج في فضائها، الأعمال الكتابية الكبيرة، إلى تخوم فن جديد. والمخرج في هذه الحالة لا يبقى رهن العمل الأدبي، بل يخلق أسطوره الخاصة انطلاقاً من هذا العمل.

لكن هذه الأمثلة الناجحة في تاريخ السينما تصحبها أمثلة أخرى، جاءت كشويه للعمل الأدبي وتنكيل به، بسبب جهل المخرجين، والأمثلة على ذلك كثيرة في مختلف بلدان العالم بما فيها أوروبا.

على الصعيد العربي هناك بعض الاقتباسات أو التحويلات (حسب ما سميت)، التي أخذها بعض المخرجين مثل حسن الإمام وتعامله السطحي مع عالم نجيب محفوظ، حيث نرى الحيز الأكبر في فيلم من أفلام الثلاثية، يعج بالراقصات والعوالم والشخلة، والأنكى من حسن الإمام، حسام الدين مصطفى، صاحب فيلم «البنات والمرسيدس» حيث تجرأ على أعمال «ديستوفسكي»، «الجرمة والعقاب» و«الأخوة كرامازوف»، ومارس تشويهاً فظاً لأعظم الكتابات رفعة. واتضح من خلال إخراجه لهذه الأعمال أنه لم يفهما حتى كقارئ عادي وليس كفنان. فهو قد أسقط ذلك الشموخ الصعب للرؤية الفلسفية والنفسية التي يبنى في أنقاض معابدها وصراعاتها عالم الروايات، ليقتذفها (المخرج) في سوق السينما وفق مواصفات المنطق التجاري الرخيص. ولو أن ثمة هيئة دولية لحماية الإبداعات

الخالدة من أمثال هذا المخرج، لما تمكن من إلصاق اسم تلك الروايات واسم كاتبها على إعلانات أفلامه السوقية.

عرضنا هذين المثالين في سياق الكلام عن فيلم «ايرانديرا» من إخراج «روي جورا» والذي يستوحى المناخات الفنتازية والخرافية لماركيز من خلال قصة «ايرانديرا» حيث الخرافة، التي نسجتها المخيلة الشعبية، يعاد تركيبها عبر رؤية وأدوات الكاتب وخياله الخصب، لمجتمع مليء بالسحر والشعوذة، عالم ماركيز ذو البناء الأسطوري واللغة الجارفة والهاذية. لا يمكن أن نرى الواقع إلّا من خلال هذا السديم والركام المتراكم، نراه في أقصى إشكالاته وصراعه وعزله. . إنه الواقع وقد فقد قسماته ليتحول إلى دهشة الأسطورة وبهاؤها الشعري . . .

خلال متابعة الفيلم، نستحضر بذبول عالم «ماركيز» الغجر، الأراجيج، صور الجزرالات، المفاجآت الصدفية، تكون قرية عبر لا معقولية الحدث، الحيوانات بأشكالها المختلفة. . . ويثير المشاهد شطح مخيلة ماركيز؛ فالفكرة الأساسية للفيلم تتكون من فتاة تعيش مع جدتها القاسية في بيت تضيئه الشموع، وفي جنباته تصفر الريح بشدة، وذات ليلة عاصفة، يحترق البيت من جراء الشموع التي وضعتها الحفيدة قرب النافذة ولم يبقَ إلّا الجلدة والحفيدة، حيث ترحلان إلى مكان آخر، وتصر الجلدة على أن تعوض البيت ومحتوياته من بيع جسد الحفيدة. وهكذا تنصب خيمة في الصحراء لتقيم ماخوراً على جسد الفتاة وحده. وتنتشر الشائعات ويتوافد السكان، عسكريين ومدنيين، طابوراً وراء طابور، ليرى المشاهد فيها بعد وقد تشكلت قرية بشوارعها ومبانيها. تتدخل الصدفة مرة أخرى، يدخل

شاب من الزبائن في عمر الفتاة وتكون العلاقة بينهما، ويحاول تخليصها من هذه الحياة الغرائبية في قسوتها. . مرة تمسكها الشرطة ومرة يحرق البيت، لكن الجدة تنجو بسحر الخرافة. وهكذا تطلب مرة أخرى من الفتاة المراهقة أن تعوض عن ما ترتب على الحريق الجديد.

يلجأ الشاب العاشق مرة أخرى إلى السم ويخفي في طعام الجدة ما يكفي لقتل ألف فأر، لكن الجدة لم تصب بأذى عدا أن السم أثقل نومها بعض الشيء. وبعد يأس من انقاذ حبيبته النازفة تحت ثقل أجساد الغرباء، يحمل سكيناً وينقض على الجدة ويقر أمعاءها، ثم يقطع عنقها.

في المشهد الأخير تركض الفتاة وحيدة باتجاه مجهول. وتقرب الكاميرا لترسم في الرمل آثار خطى دموية، خطى الفتاة، ربما ترمز إلى السنوات الماضية من عمرها والتي عاشتها في وحل دموي مرعب.

هذا الاتجاه العام لفكرة الفيلم، التي تمضي في سياق محكم. لكن التساؤلات التي طرحت حول مدى إبداعية التحويل السينمائي وبإمكانيته البصرية المتعددة الإمكانات أن تضيف أبعاداً جديدة للنص الأدبي. تلك التساؤلات تقع في الإشكالية نفسها وإن لم تقع في التسطيح. فاستحضار عالم ماركيز أثناء مشاهدة الفيلم وبعدها، يترك الفيلم باهتاً إلى حد كبير. رغم الديكور الفنتازي الذي يلف الفيلم والمؤثرات المختلفة.

## البُكس والعنف البشري

للكاتبة الأميركية (كارول أوتس)، وهي من أهم كتّاب الجنوب الأميركي ومن الورثة الحقيقيين (لوليم فوكنر)، كتاب بعنوان «البكسنج» يعالج ظاهرة العنف البشري بتفرعاتها، من خلال لعبة البُكس بالدرجة الأولى، كتجملٍ واضحٍ وشرعيٍّ لمخزون العنف البشري المعاصر وحتى عبر التاريخ. هذا العنف المُقنع بألف قناع وتقنين.

هذه اللعبة المسلية بالنسبة للمجتمعات المعاصرة، تخترق الكاتبة غلافها التسلوي هذا لتذهب بعيداً، محوِّلة إياها إلى أكبر عنوان من عناوين عنف هذه المجتمعات رغم التمدين والتحضر، سواء بالنسبة لللاعب أو المشاهد، الذي هو بالضرورة ليس مشاهداً حيادياً بقدر ما هو جزء من آلية هذا العنف الساحق. وإذا سألنا عن الألعاب الأخرى، أيضاً، كالمصارعة وسباق السيارات والدراجات والقائمة لا تنتهي عند حد، أليست كلها شواهد على كلام الكاتبة؟

إن هذه الألعاب أو التسالي، التي اخترعها الذهن الحديث، ليستعذب من خلالها الدم والنزيف تحت قناع الفرجة، ألا تذكرنا

بالعصور الرومانية، حيث يتسلّى الأباطرة الرومان على أكبر مهرجان يعرّبد فيه العنف بين أسود جائعة ورجال عراة في الساحات التي ترشح عروقها بالشر؟

ربما العنف المعاصر تجاوز حدود العنف الروماني بما لا يقاس. فضلاً عن أن اللّاعب في تلك العصور ليس إلا نكسة وضحية عقاب. أما في نور العبقرية المعاصرة فقد تحول، بفضل بريق العنف الغبي والعضلات، إلى نجم تطارده حسناوات القصور ويرفل في ثراء فاحش.

هل هو تطور روح العنف في مسار تاريخ البشر، تعكسه السينما بوضوح وقوة أكثر من بقية الفنون.

## فيلمان

(١) «اللامرتشون»، في هذا الفيلم ما أصبح شائعاً ويعرفه الجميع عن عصابات المافيا وآل كابوني تحديداً. هذه العصابات التي تملأ أخبارها الصحافة بكل أنواعها، مثل نجوم السينما والبكس والمصارعة. لكن الجديد في هذا الفيلم هو تلك التقنية المدهشة للمخرج «دي بالما»، الذي يوازي على نحو ما أشهر هذه الأفلام «العرب»، ويمتد بموازاة الأفلام المافوية للإيطالي «روزي»، لكن من غير أن تكون له نظرتة في الغوص عميقاً في البنية الاجتماعية، التي تفرز هكذا عصابات وهكذا رجالاً خارقين في الجريمة. . فيلم «دي بالما» لا يدّعي ذلك لكنه يحقق لغة السينما بامتياز. فهو لا يترك شاردة ولا واردة إلاّ يوظفها في سياق هذه الدراما الدموية الجديرة برجال المافيا وأشباههم. العنصر الآخر الملفت في هذا الفيلم طريقة أداء الممثل «روبيرت دي نيرو» في دور الزعيم حليق الشعر وقد زاد وزنه عشرين كيلو غراماً لكي يكون مناسباً للدور. لا يظهر «دي نيرو» طوال الفيلم، لكن مشاهد ظهوره تكفي لالتهام الشاشة وخلق الإقناع بمعايشته العضوية والوجدانية لدور آل كابوني.

فيلم «اللامرثشون» فيلم براعة الإخراج والأداء. إنه «استاتيكا» محكمة للجريمة ورجالها.

(٢) «العمل في الظلام»، فيلم مشترك الهوية بلجيكي - فرنسي - إيطالي. وهو تحويل سينمائي لرواية الكاتبة «يوسينار»، المرأة الوحيدة التي حصلت على عضوية الأكاديمية الفرنسية.

يروى الفيلم قصة الفيلسوف «زينون الإيلي» في تأملاته وتجوّاله في أكثر من بلد لعلاج المرضى والغوص المعرفي، حيث يرتطم أخيراً بسلطة الكنيسة وعنفها التفتيشي المعروف، فيتم سجنه ويموت منتحراً بطريقة فظة داخل السجن الكنسي (يلعب الدور ماري فولونتي). . . أجمل مشاهد الفيلم، ذلك المشهد الذي يعود إلى زمن غائر في طفولة الفيلسوف ويظل يلاحقه طوال حياته . . . في مناخ حلمي كان يجري مع طفل آخر وفي يد كل منهما بيضة، يدهما ممتدتان إلى الأمام، ترتفع البيضة من اليد لكنها لا تسقط . . . وفي مشهد آخر وفي أثناء المحاكمة الكنسية يتذكر حواراً مع أمه. دائماً هناك الطفولة التي تلاحقنا في غمار العنف البشري ومواقفه . . . آخر مشاهد الفيلم يركض وفي يده البيضة وفي نفس المناخ الضبابي، لكنه لم يعد صغيراً، ثم نشاهد البيضة تسقط من يده وكأنها ترمز إلى سرّ ما .

لقد مات «زينون الإيلي» منتحراً في سجنه .



## بازوليني : بهلوانية اللذة والمصير

حين تستدعي الكتابة، إلى حيزها ولو كان محدوداً، حين تستدعي «بير باولو بازوليني» فثمة شخصية ولجت التاريخ الفكري والفني بأبعاد متعددة، أبعاد مشروع لفهم الوجود والإنسان. فقد كان بازوليني متنوع النتاج والنشاط المعرفي، شاعراً، قاصاً، بجانب تكوينه الفكري الصعب وأرائه ودراساته. ومن البوابة الأدبية، دخل إلى عالم الكاميرا، ليمنحها روح الأدب... بازوليني مع «بونويل» أكبر من أدخل لغة الأدب إلى السينما، ليكون المشهد البصري هو ذلك الاتساع الفضائي لفنون مختلفة، تأخذ فيها فضائية الواقع واللامعقول موقعاً حاسماً.

حين «تتسع الرؤيا تضيق العبارة» لذلك يلزم توسيع مناطق هذه العبارة كي تكون حاملة أكثر للرؤيا، فبازوليني حين لجأ إلى الكاميرا، كان قد وصل إلى أزمة مع الكلمة، فكان وعيه الحاد يقوده إلى رحابة السينما في مقدرتها الاستيعابية للّمْ شمل الحالات المختلفة من الرؤى والتمزقات وهول المصير الذي يود بازوليني الإفصاح عنه بشكل أوسع.

من هنا نجد ضعف الانتقادات «التقنية» التي تأخذ عليه، أنه لم يأخذ حرفة السينما ولم يتكلم «لغتها». لقد عبر على جنة الاحتراف ليؤسس تقاليده السينمائية الخاصة.. لقد كان مقتل بازوليني بتلك الطريقة الشنيعة والتمثيل بجثته من قبل مافيا اللاهوت الأوروبي، يحملان الكثير من سمات أبطاله في السينما، حيث التلذذ بافتراس اللحم البشري بأخذ بعداً شهوياً كما في فيلم «حظيرة الخنازير» وكأنما ثمة حدس يقوده إلى ذلك.

في فيلم «أوديب ملكاً» قدم صياغة جديدة للأسطورة الأوديبية. نرى القسم الأول من الفيلم موسوماً بتلك المناخات الميثولوجية، التي أنشأت أوديب، وكأنما بازوليني أراد أن يقدم الإنسان في كليته الزمانية والمكانية، فذلك القسم هو الماضي الإنساني، ولا نلبث أن نرى في القسم الثاني، أوديب في زي الإنسان المعاصر ومناخاته الحياتية الجديدة.

الأسطورة الأوديبية تتحول هنا إلى وجدان نظر فلسفي خاص. فالخطيئة الأصلية، التي اقترفها أوديب في قتل والده ومضاجعة أمه في الماضي السحيق من حياة الإنسان، ما زالت تعطي ثمارها المرة، مخترة حاجز الزمن الضخم، ومشكلة ما يمكن أن نسميه أوديب المعاصر، الذي يحمله بازوليني كل إشكاليات الحياة المعاصرة عبر ديكور انسحاق جديد.

هناك لا نرى، من خلال الأسطورة البازولينية، نموذجاً مأساوياً لحاكم أو مجتمع بعينه، بل الإنسان في عصوره المختلفة، وصولاً إلى القرن العشرين، الذي يركز عليه المخرج بصفته تعبيراً عن

إشكاليات هذا القرن وما يسمى بعصرنة الأسطورة. في بعض مشاهد الفيلم نرى أوديب يعزف على قيثارته في مدينة حديثة والخواء والاغتراب يحاصرانه من كل الجهات..

نلاحظ في معظم أفلام بازوليني، انعدام التفلسف والأدلة، كأنما الشاعر، المخرج، يرصد بعين ثاقبة، المشهد البشري، ليحيل ركامه إلى مشهد آخر ورؤية، غالباً ما تكون قائمة في محاکمتها للتاريخ والإنسان.. في السياق نفسه نفهم ولع بازوليني بأحد أكبر الذين قادوا دروب التمرد إلى الأدب، حسب تعبير «كامو»، ذلك هو «الماركيز دي ساد»، الذي قضى ٢٧ سنة في الباستيل قبل الثورة الفرنسية وترك روايات سوداء حافلة ببهلوانيات اللذة والفتك والدم، تجري أحداثها في قصور معزولة موحشة.

فعند بازوليني، في «حظيرة الخنازير»، يجتمع أشخاص الفيلم في قصر غرائبي مرعب، بقدر ما هي صحراء النفوس، التي يريد تقديمها المخرج، كما يتضح خرابها من خلال المشاهد الجنسية، التي تبلغ ذروة العنف السادي - المازوشي.. احتكاك الأجساد البشرية عبر أقانيم اللذة، يفجر المناطق المعتمدة في اللاشعور، فتستحيل الممارسة الجسدية إلى طقوس عدوانية دامية، يختلط الدم بالأنين الشهوي، فيستكمل خراب الإنسان حلقات عنفه الخاص..

بهذه الطرق، يسعى بازوليني في الكشف عن وضعية الزيف الاجتماعي وتحطيم الأخلاقيات المراثية، في زمنٍ مخلوقاته تغطي ألها وخواءها، بقشرة هشّة من المساحيق.. يسعى وفي يده مبضع التشريح العميق، لعصر يدينه بشدة ولأوساط اجتماعية لم تترك في

روحه إلا طعم الكارثة، حاشداً كل مواهبه وقدراته لفضح كل ما يسيء إلى الإنسان، وحرية وجماله.

في فيلمه، الذي أخذ «تيمته» من رواية «لدي ساد» بعنوان ١٢٤ يوماً في سادوم، يكشف من غير موارد خفايا الأوساط الكنسية في إيطاليا، ويضعها بجرأة أمام مجهر الكاميرا، حيث الرذيلة والممارسات الشاذة هي الوجه الحقيقي للسلوك. ولا شيء غير الاتكاء على قانون النزعات الداعرة.

أمام هذا التنكيل، الذي اجترحه بازوليني ضدهم، لم يلبث حراس الانحطاط أن اطفئوا هذا التوهج النبيل لحياته. . في تأبينه يقول ألبرتو مورافيا: لقد اغتالتك أيدي العنف الرخيص يا من نذرت حياتك ضد العنف. ومنذ سنة وجهت إحدى المجلات سؤالاً إلى «فلليني»، كان السؤال عن المستقبل، فردّ: لو وجد بيننا الآن بازوليني، بذلك الطراء الفكري، ربما أمكنت الإجابة.

## فيلم «موزارت» سيكولوجية الإبداع

ثمة حياة تنفصل كلياً، كونها تتميز كلياً عن المسار العادي لحياة البشر وحتى عن أصحاب المواهب الفنية والقدرات، التي تفترض نسقاً معيناً وطرائق تمرّ عبرها بتطور العمر والتجربة والتأثر بالآخر، كي تصل إلى وضع خاص بها ضمن فضاء الإبداع. هذه الحياة تنفصل عن هذا المسار لأنها تأتي على شكل انفجار استثنائي لا يمكن ضبطه بالمنطق والمقاييس، التي تنضبط ضمنها تلك المسارات الطبيعية والمقاييس الطبيعية. وغالباً ما تتسم هذه الحياة بطبيعة مباغته ومن عوامل يكتنفها الالتباس والغموض، حيث يجب التعامل مع ما تفرزه من انعطافات إبداعية، ضمن معطى منطقها الخاص. وفي هذا السياق، الذي يتدرج فيه مبدعون كباراً في مسار الذهن البشري وفي أماكن مختلفة من العالم. إنهم يضيئون مثل شهب لكن الموت لا يلبث أن يطوّرهم تحت جناحه البعيد.

من هذا المنطلق يتعامل الفنان السينمائي «ميلوش فورمان»، مخرج فيلم «الطائر فوق عش الكوكو»، يتعامل في فيلمه الجديد «أماديوس»، الذي يعالج حياة إبداع «موزارت» بحساسية الرؤية

المتجاوزة للذاكرة الأرضية، التي تغري في القصّ عن حياة المبدعين وصانعي التاريخ. فالأمانة عند فورمان ليست أمانة إيراد الوقائع والتواريخ في حياة هذا أو ذاك في فيلمه الثري هذا. بل هي أمانة الفن واستبطان نسيج الرؤيا الخارقة، التي ولدتها موسيقى هذا الطفل «موزارت»، وقلب بها معادلات ثقافة عصره بعفوية تصل حدّ السذاجة. ومن الفهم إياه تلاعب «فورمان» بروايات كثيرة ووقائع وسير كدست حول موزارت و«ساليري» والعصر الباروكي، ليخمد خط رؤيته حول الموهبة والتاريخ والإبداع والحياة والموت، من خلال هذا «العابر العظيم» موزارت، ومن خلال ساليري الموسيقار العتيد. فالفيلم في معظمه عن «ساليري» وتدايعاته وجنونه ومحاولات انتحاره، أي عن الصدع الذي أصابه بعد ظهور «موزارت بعبقريته، التي وقف مذهولاً مرتبكاً أمامها (ساليري)، وبعد موت موزارت المبكر عن ٣٥ عاماً والذي أصاب ساليري بالأس والجنون وعقدة الذنب. فكأنما فورمان أراد لهذا الغياب أن يكون أكثر حضوراً لموزارت من خلال ما تركه من أصدقاء وانعكاسات في ذهن ساليري والعصور اللاحقة.

في بداية الفيلم نرى «ساليري» في عربة بمصحته العقلية، في منولوجه المتمزق عن موزارت وعن نفسه، يعيد التاريخ إلى ما قبل ٣٠ عاماً. حين ذهب لأول مرة إلى القصر لسماع موزارت بحضور الامبراطور النمساوي وأثناء تجواله في إحدى ردهات القصر، رأى موزارت يتداعب مع فتاة من حاشية القصر ويطلق ضحكات بلهاء أو هكذا تبدو، بينما الحضور الكبير ينتظر مجيئه لقيادة الموسيقى، التي بدأت في غيابه. ثم عتاب الامبراطور له على استخفافه بحفلة أقيمت

لأجله . . هنا تبدأ نقطة هامة في مسار العلاقات وطبيعتها بين شخصيات الفيلم المختلفة، يعرضها «سالييري» بأنه لم يكن يتصور وهو- الموسيقي الرصين- أن يرى هكذا ولداً عابثاً وساذجاً بعد أن سمع عنه الكثير. . وهذه النقطة وما شاكلها هي التي ستظل لغزاً محيراً، لسالييري، عدم انتهاج موزارت سلوكاً يتساوى مع حجم موهبته واستخفافه ولا مبالاته بالأمر، التي يظن الآخرون أنها غاية الجدية، كالضحكة التي يطلقها «موزارت» والتي تشبه صهيل حصان. يقول «ميلوش فورمان» «ضحكة موزارت في الفيلم هي في الوقت نفسه كابوس سالييري». والضحكة كجزء في البناء السينمائي للشخصية وجزء في عملية الإبداع والمبدعين. فهذا الكابوس سيستمر من حيث لا يدري في إزعاج سالييري ومستشاري الامبراطور الموسيقيين، حيث نلاحظ أنهم إيطاليون، فقد كانت الموسيقى الإيطالية تهيمن على النمسا قبل موزارت.

الإبداع الموزارتي كان صامداً للقواعد والأصول التي استقرت حول الموسيقى. فقد كان يخلق موسيقاه من غير مسودة نوتة أو شطب أو تصحيح، ويخلق ما ليس موجوداً في تاريخ الموسيقى والأوبرا والرقص، الذي أدخله لأول مرة في العروض الأوبرالية وسط معارضة الجميع الذين دوخهم الدفق القادم من ينبوع إلهام غامضة، مما قلب توازن سالييري ودفعه إلى نسج المؤامرات ضد موزارت. . . يأتي إلى بيت موزارت ويطلب منه مقابل مبلغ من المال، وهو يعرف حاجته إلى ذلك، يطلب منه أوبريت حول الموت، لكن موزارت يخاف من هذا العمل، وهو يوضح لزوجته التي تشجعه على إنجازه إزاء عائدته المالي، بأن مثل هذا العمل سيقتله ورغم ذلك يبدأ فيه.

وهنا نقطة أخرى في منحى سير سيكولوجية الإبداع وخطورة هذه الإبداعات على صاحبها، فربما الأعمال التي تلامس الهاجس الأكبر لأعماق الفنان وتفجر مكنوناته دفعة واحدة، تفضي إلى حتفه، وتقوده إلى الهلاك لضخامة ما يقذفه للخارج من إشكالات وأسئلة وشموس غير مرئية، يقذف معها روحه... إنها الأعمال الخطرة، التي تدمر صانعها... وطوال الفيلم لم يكتمل هذا العمل الخطير إلا في اللحظات الأخيرة من حياة موزارت حين وقع على الحلبة في إحدى الحفلات وأخذه ساليري إلى بيته، وهو بالغ الإعياء، وطلب منه ما بدأه حول الموت فردّ عليه موزارت، أنت تكتب وأنا أُملي عليك، فمثل هذا العمل مكتوب في رأسي منذ قرون، وأخذ ذلك الدفق يتواصل على الورق، حتى مجيء زوجته وطفله، ثم أسلم روحه للعالم الآخر...

وهنا يبدأ سِفْر العذاب والجنون لساليري واتهامه الجميع بقتل موزارت وربما هو سِفْر تطهري بالنسبة لساليري... وهنا، مثلما أشرت، يبدأ فيلم ميلوش فورمان بموته، لأن «ساليري» بقي مصلوباً تمزقه آلام الجنون والوحدة والندم. أترى هل البشرية كلها، حسب هذيانات ساليري، عليها أن تدفع ثمن جنايتها ضد موزارت وضد الإبداع والمبدعين.

«ميلوش فورمان» مبدع هذا الفيلم من أصل تشكيلي، وحين أراد تصوير فيلمه هذا، ذهب مع الطاقم إلى تشيكوسلوفاكيا بعد مفاوضات وشروط من الحكومة التشيكية حول تصوير الفيلم هناك. في نظر فورمان ثمة مناخات وأمكنة أكثر تجسيدا لما يريد أن يعبر عنه سينمائياً... استطاع فورمان بحساسية أخاذة أن يبدع فيلماً كبيراً وأن



يظهر ممثلين لأول مرة على الشاشة، وهم الذين لعبوا الأدوار الرئيسية في الفيلم، بإتقان لأدوار معقدة في كل المستويات الأدائية.

فورمان، التقط الخيوط الجوهريّة في حياة موزارت وعصره والعلاقة مع ساليري ونظرة كل منهما للإبداع والحياة، فموزارت ليس معنياً بالشهرة وحيازة الأجداد العابرة، فهو من معدن ذي طبيعة مختلفة عن ساليري، لكن هذا الأخير، أيضاً، رغم حقه وعدائته نحو موزارت، ليس فناناً سطحياً وإلاّ لما وصل إلى حالة الدمار بعد موت موزارت وظل مشدوداً نحوه وسبباً لشقائه، فكأنما موزارت هو الصاعق، الذي سكن أحشاء ساليري زمناً، وتفجر بهذا الشكل المأساوي.

الفيلم، أيضاً، عن علاقة الفنان بالدولة. ومن المعروف أن دولة النمسا عهدذاك، تعيش إلى جانب مجد اتساعها الجغرافي، تعيش مجد الثقافة والموسيقى خاصة. فموزارت نشأ بعد الامبراطورة الشهيرة بحبها للثقافة والموسيقى والغناء «ماري تريزا»، أي في عهد ولدها، حيث مازالت تسود قيم الثقافة والجمال وأبهة الصعود. فأول ظهور لموزارت وهو طفل كان بحضور «ماري انطوانيت»، التي تقبله آخر الحفلة وتسأله عن رغبته فيجبها أنه يريد الزواج منها. هذه الحادثة كانت بداية لا مبالاة موزارت تجاه أكثر الأشياء فخامة وجبروتاً وقد عاش حياته بعيداً عن الثراء والافتتان بالمظهر غارقاً في مياه طفولته، التي لم تفارقه حتى اللحظة الأخيرة، التي يموت فيها وهو يبيع أثره الخالد حول الموت ليعطي التاريخ معنى ما من خلال الفن.

## الفهرس

### ● مقالات في الأدب

- حول اللحظة الشعرية الراهنة ..... ١٣
- التغريب والأصالة في العمل الأدبي ..... ٢١
- لحظة الكتابة وتاريخ الإبداع ..... ٢٥
- المكان وخصوصية الإبداع ..... ٢٩
- الرموز والأساطير ..... ٣٣
- حول اللغة الشعرية ..... ٣٦
- أسئلة الكتابة ..... ٣٩
- الياس خوري .. شهادة الحرب اللبنانية ..... ٤٢
- غسان كنفاني وما تبقي لكم ..... ٤٦
- خلعاء... النعيمي ..... ٤٩
- حسان عزت .. فرح التكوين الذي يلتهم نفسه ..... ٥٢

- ردّ على كتاب الشاروني في الأدب العماني الحديث ..... ٦٤
- الخطاب المتأخر ونقاش البديهيّات ..... ٧٥
- حول سؤال التعددية ..... ٨٥
- حول ظاهرة الاستبداد الشرقي ..... ٩٠
- جماعة الخبز والحرية... ورقة البهاء ..... ٩٤
- عبد الفتاح كليطو في كتابه الغائب ..... ٩٨
- الجابري.. الخطاب العربي المعاصر ..... ١٠٣
- في ذكرى.. محمد أمين ..... ١٠٦
- أراغون في مواجهة العصر ..... ١١٠
- الموت في الفكر الغربي ..... ١١٥
- لوتريامون.. الخرائب العذبة لقسوة الرؤيا ..... ١٢٥
- كازنترافي.. خلاصة حياة ضد الاتساق الزائف
- للمناهج ..... ١٢٩

## ● مقالات في السينما

- سلام بومباي والسينما الهندية ..... ١٣٧
- السينما العربية السائدة ومؤشرات السينما الجديدة ..... ١٤٣
- ميشيا.. لغز الشخصية وضعف الفيلم ..... ١٥٠
- ١٨٧

- عشب الحديد .. ظل الضحية .. قسوة المعيش ..... ١٥٤
- سفينة فلليني تبحر نحو المجهول ..... ١٦٠
- انغمار برغمان .. إيقاع الوحدة والموت ..... ١٦٣
- ايرانديرا .. ماركيز والتحول السينمائي ..... ١٦٩
- البكس والعنف البشري ..... ١٧٣
- فيلمان ..... ١٧٥
- بازوليني .. بهلوانية اللغة والمصير ..... ١٧٧
- فيلم موزارت سيكولوجية الإبداع ..... ١٨١

## إصدارات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

### ● الإصدارات الشعرية :

- 1 - قصائد من الإمارات      لعدد من شعراء الإمارات 1986
- 2 - صلاة العيد والتعب      عارف الخاجة 1986
- 3 - شدو الزمن      سلطان خليفة 1988
- 4 - مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور سيف الرحبي 1988
- 5 - جغرافية الفردوس      جعفر الجمري 1988
- 6 - وردة للوطن وقبلة للحبيبة      عمر أبو سالم 1989
- 7 - هذا هو الساحل . . أين البحر؟      مؤيد الشيباني 1989
- 8 - بحثاً عن النهر      رافت السويركي 1989
- 9 - علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه عارف الخاجة 1989
- 10 - الفالس الأخير في ستيغاغو      أربيل دورفان 1989
- 11 - آية للصمت      ظاعن شاهين 1990
- 12 - الشيطان وقصائد أخرى      ليرمونتوف 1990
- 13 - ليحف ريق البحر      ثاني السويدي 1991
- ترجمة : رفعت سلام 1991

### ● الإصدارات القصصية والروائية :

- 1 - كلنا . . كلنا . . كلنا نحب البحر      لعدد من كتاب الإمارات 1985
- 2 - السمكة الصغيرة      تأليف: صمد بهرنجي
- ترجمة : علي عبد العزيز الشرهان
- 1986      وعمر عدس

- ١ 3 - أطفال آخر الزمان تأليف: عزيز نيسين  
1987 ترجمة: عمر عدس
- 4 - الرجل العاشر تأليف: غراهام غرين  
1988 ترجمة: مصطفى كامل
- 5 - الأرواح تسكن المدينة أنور الخطيب  
1988
- 6 - فيروز مريم جمعة فرج  
1988
- 7 - 12 قصة قصيرة لعدد من الكتاب  
1989
- 8 - الرحلة العجيبة تأليف: شوساكو إندو  
1989 ترجمة: فكر بكر
- 9 - ميادير ناصر جبران  
1990
- 10 - الطحلب إبراهيم مبارك  
1990
- 11 - عندما تدفن النخيل ناصر الظاهري  
1990
- 12 - طفول سعاد العريبي  
1990
- 13 - الصمت خليل قنديل  
1991
- 14 - موعد سري (رواية) تأليف كوبرو آبي  
1991 ترجمة: كامل يوسف حسين

### ● أدباء وكتّاب من الإمارات:

- 1 - سالم بن علي العويس جميع وإعداد:  
1988 عبدالإله عبد القادر
- 2 - سلطان العويس تاجر استهواه الشعر جميع وإعداد:  
1988 عبد الإله عبد القادر
- 3 - الشاعر الجامح خلفان بن مصبح إعداد: شوقي رافع  
1990

### ● دراسات مختلفة:

- 1 - معجم القوافي والألحان د. فالح حنظل  
1987

- 2 - أبحاث الملتقى الأول للكتابات عبد الحميد أحمد  
القصصية والروائية في دولة الإمارات رعد عبد الجليل جواد  
يوسف خليل 1989
- 3 - تاريخ الحركة المسرحية في  
دولة الإمارات 1960-1986 عبد الإله عبد القادر 1989
- 4 - فنجان قهوة عبد الله عبد الرحمن 1989
- 5 - الاتفاقيات السياسية والاقتصادية التي  
عقدت بين إمارات ساحل عُمان علي محمد راشد 1989
- 6 - غانم غباش - فارس من هذا الزمان 1989
- 7 - ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الأول 1990
- 8 - الصراع حول مضيق هرمز عبيد طويرش 1990
- 9 - تحولات اللغة الدارجة د. علي عبد العزيز الشرهان 1990
- 10 - كتيب خاص عن الفائزين  
بجائزة سلطان العويس (الدورة الأولى)
- 11 - أرجوزة تحفة القضاة نظم: شهاب الدين أحمد بن ماجد  
شرح: حسن صالح شهاب 1991
- 12 - ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الثاني 1991
- 13 - ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الثالث 1991
- 14 - ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الرابع 1991
- 15 - الحداثة الأولى محمد جمال باروت 1991

## ● تراث وفنون:

- 1 - الألعاب والألغاز الشعبية في  
دولة الإمارات العربية المتحدة نجيب الشامي 1991

## صدر للشاعر

دمشق ١٩٨١	نورسة الجنون
دمشق ١٩٨٣	الجيل الأخضر
باريس ١٩٨٤	أجراس القطيعة
المغرب ١٩٨٦	رأس المسافر
عمان - الإمارات ١٩٨٨	مدينة واحدة لا تكفي للذبح عصفور

## يصدر

دراسة لبعض نماذجه	حول الأدب في الخليج العربي
شعر	نجمة البدو الرحل